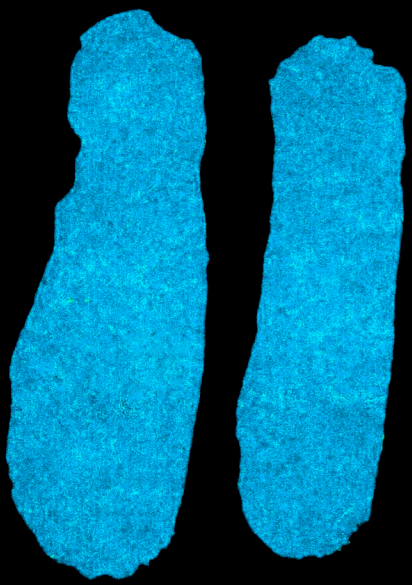
ISSN 0130-6405

92



ИСКУССТВО КИНО

Кадр из фильма «Прорва» (материалы см. в рубрике «Премьера «ИК»).

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители:
Конфедерация Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
11 92

Содержание

Премьера „ИК“

«ПРОРВА»
3 **Нея Зоркая.** От «Клятвы» — к «Прорве»
9 **Игорь Манцов.** Слишком мало любви
11 **Андрей Плахов.** Красивая пошлость
13 **А. Немцов.** Рабфак и Марсельеза
17 **Иван Дыховичный:** «Большевистская идея началась с уничтожения пола»

«Повторный киносеанс»

22 **С. Добротворский.** Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма
28 **Карина Добротворская.** «Цирк» Г. В. Александрова
33 **Е. Марголит.** «Моя Родина»
37 **Николай Пальцев — Андрей Шемякин.** «Последнее танго в Париже» — 20 лет спустя

„ИК“. Избранная проза

44 **Александр Кабаков.** Самозванец

Pro и contra

68 **Владимир Сорокин.** Новая Атлантида

Мемуары и публикации

73 **С. Митина.** Из бесед с Арсением Тарковским
84 **«Даешь Голливуд!»**

Интервью „ИК“

92 **П. Щедровицкий.** Зеркало для самого себя

Теория, история

96 **«Прыжок»** Вертова

Взгляд

109 **Л. Джулай.** Испытание действительностью
115 **Михаил Гуревич.** Независимые

„ИК". Избранная проза

122 Татьяна Окуневская. Татьянин день
142 Ширли Маклейн. Танец в луче света

Non stop

155 Николай Пальцев. Deja vu, и все же...
156 Андрей Шемякин. Очаровательная идиотка
157 Николай Пальцев. Призрак бродит по Парижу
159 Сергей Кудрявцев. В ночном такси по задворкам рая
160 Сергей Кудрявцев. Он на их стороне
161 Николай Пальцев. Экологическая робинзонада
162 Сергей Кудрявцев. Апокалипсис-2
163 Зара Абдуллаева. Тезисы запоздалой рецензии
164 Виктор Гульченко. Уходящая натура
165 Михаил Сулькин. Если не читать Фриша...

Околичности

167 Жаклин Сталлоне. Власть звезд
170 Досье «ИК»: Ким Бейсингер, Доналд Сазерленд, Ричард Лестер, Шон Янг

Пресс-бюро „ИК"

172 Вим Вендерс — Жан-Люк Годар: «Как сделать фильм короче и дешевле»
175 Фильмография

IN THIS ISSUE:

Materials about film "Prorva" ("Moscow Parade"; **pp. 3, 9, 11, 13, 17**)
"Repeated Show": reviews of the films "Chapayev" **(p. 22)**; "The Circus" **(p. 28)**; "My Fatherland" **(p. 33)**; "Last Tango in Paris" **(p. 37)**
Alexander Kabakov. "The Impostor" **(p. 44)**
The talks with Arseny Tarkovsky **(p. 73)**
The models of cinema in future **(p. 92)**
Dziga Vertov today **(p. 96)**
Documentary cinema of the 90-ies **(p. 109)**
Animation film studio "Pilot" **(p. 115)**
Tatyana Okunevskaya. "Tatyana's Day" **(p. 122)**
Shirley MacLaine. "Dancing in The Light" **(p. 142)**
Non-stop: "La reine blanche" **(p. 155)**; "Mado, poste restante" **(p. 156)**; "Netchaiev est de Retour" **(p. 157)**; "Night On Earth" **(p. 159)**; "Riff-Raff" **(p. 160)**; "The Last Island" **(p. 161)**; "Hearts of Darkness" **(p. 162)**; "Cyrano de Bergerac" **(p. 163)**; "La Vieille qui marchait dans la mer" **(p. 164)**; "Voyager" **(p. 165)**
Jagueline Stallone. "Star Power" **(p. 167)**
Dossier "IK" **(p. 171)**
Wim Wenders — Jean-Luc Godard: "How To Make A Film Cheaper and Shorter" **(p. 172)**
Filmography **(p. 175)**

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 02.09.92
Подп. к печати 09.10.92
Формат бумаги 70×100$^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25.
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6.
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 34 625. Заказ 1125.
Цена 1 руб. 95 коп. (по подписке)
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати
и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов
Московской области

Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Нея Зоркая

От «Клятвы» — к «Прорве»

Москва, парад! Какими функциями наделяли в СССР это сверхчрезвычайное государственное событие? Из чего складывалась эстетика ритуальных политических зрелищ, приуроченных к красно-золотым дням ревкалендаря?

Титры фильма идут на подлинной хронике парада 1938 года. Хроника-находка ошарашивает уже тем, что цветная. Оказывается, в черно-белую пору экрана на бесценной цветной пленке снимали и такое — чтобы запечатлеть и прославить торжество социализма.

Полощутся алые стяги, шагают прямо на вас литые шеренги. Мускулистые икры коротковатых ног, бронзовеющие торсы полуголых атлетов, а вот и затейливые пирамиды из живых комсомолок-физкультурниц. Двадцатый век катастроф, революций и истребительных войн со своим декларативным культом телесного здоровья возродил ни в чем не повинные античные олимпийские игры, но их поставили на службу тоталитарные режимы: из пластилина людской массы легко слепить и пять олимпийских колец, и голубку мира, и свастику. Сталинизм, подобно третьему рейху или Италии времен дуче, поклонялся идолу спорта, и кинематограф, хронист столетия, наглядно зафиксировал превращение неорганизованных толп, чумазых и хаотичных демонстраций 1920-х, в красивые узоры из тел на брусчатке Красной площади. Как ловко, складно, какая тренировка — и в вертовской «Колыбельной», и в финале «Цирка», и далее в погонных метрах документальных лент о праздниках!

Сегодня у Ивана Дыховичного хроника обыкновенного парада, положенная на марш, чей ритм и арифметически простые музыкальные фразы впечатываются в мозги посредством неотвратимого силового напора, воспринимается символом целой эпохи. Такую «массовку» трудно было бы срежиссировать.

Парад в Москве — витрина рабоче-крестьянского общества, сбывшиеся мечтания Октября, устрашение врагам, внушение и самовнушение. Вот они, зримые успехи СССР на стройке!

Счастливые часы парада ожидались, наверное, с не меньшим нетерпением, чем в свое время ожидалась в Страстную неделю поста Христова Пасха, окончательно запрещенная в тридцатых.

Какими счастливцами бывали мы, дети, если отцы-коммунисты могли взять нас с собой на трибуны! Вставание чуть свет, оцепленный центр, строгая проверка документов, замирающее от гордости сердце... И, конечно, самое волнующее — явление Наркома на лихом коне из ворот Спасской башни, его проскок с рапортом к ленинской гробнице, на которой стоят все вожди. О, сколь великолепна была та выездка, могло ли равняться с ней введенное после войны явление маршала в открытом лимузине.

Помню, как звонко отдавалось в душе цоканье копыт наркомова коня по имени Маузер! И нам вовсе не казалось, что любимец пионеров Клим Ворошилов сидит на лошадином крупе мешок-мешком. Чей же бойкий ум додумался до такого безотказного аттракциона, сочетавшего в себе вековую привязанность человека к лошади и воспоминание о легенде героической Первой конной, и что-то от большой игры, от всеобъемлющей советской липы?

Действие фильма развернется в связи с подготовкой этих звездных минут парада, хотя фабула словно бы прячется в визуальном богатстве картины, в многофигурности фрески. Литературный сюжет вообще трудно вычленить, когда имеешь дело с Кино, а перед нами именно тот случай. Но все-таки сюжет есть и есть завязка. Вводный кадр:

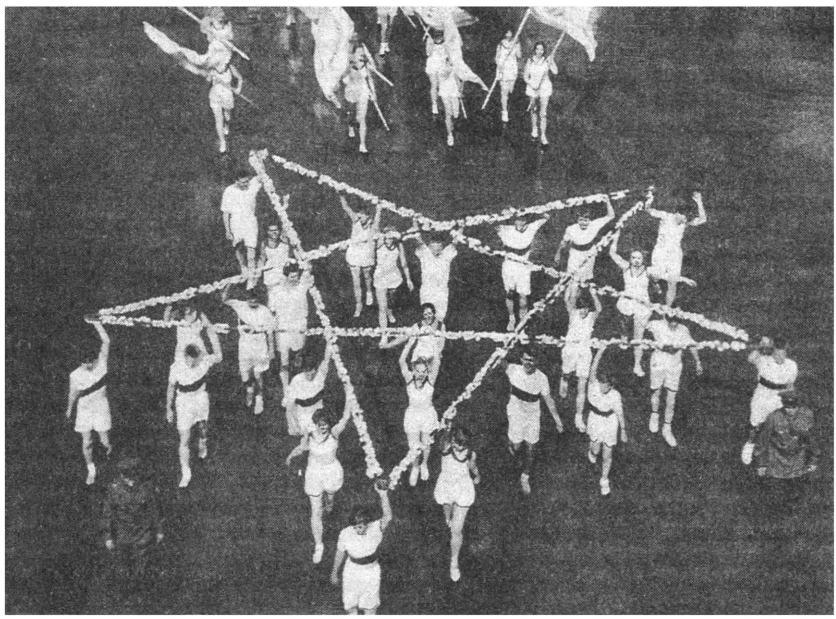
«Прорва»
Сценарий Н. Кожушаной, И. Дыховичного. Постановка И. Дыховичного. Оператор В. Юсов. Художник В. Аронин. Композиторы А. Цфасман, Ю. Буцко. Звукооператор Е. Попова. Производство ИСТ-ВЕСТ ГП (Франция), «Прожект — Кампо» (Россия). 1992.

к перрону Киевского вокзала подъезжает спецсостав, платформа, на ней машина, где спит, видимо сильно устав, оперуполномоченный. Озабочены сопровождающие в военной форме. Легко, изящным прыжком выпрыгивает из поезда на перрон вороной красавец жеребец...

●

Пространство парада. Разумеется, основной сценической площадкой, где репетируется и играется спектакль, служит Красная площадь. Но задействован и окружающий город, места советского престижа и понта. Там обитают, отдыхают, развлекаются герои картины — команда по подготовке парада: спецназовцы, говоря по нашему, первый отдел, «девятка» — словом, кремлевские порученцы разлива 37-го года, а также их жены, любовницы и просто частные лица, так или иначе связанные с главными персонажами. Срез общества, однако, срез особый — яблоко режется почти у самой верхушки. Соответственно формируется в картине и среда обитания персонажей.

Экранная московская симфония Вадима Юсова заставляет по-новому увидеть привычное с помощью свидетельств еще одной неподкупной летописи века — архитектуры. Москва советская и Москва первопрестольная — сочетание существенное и значимое, как, впрочем, все в фильме. Переплетчатые стеклянные ангары Киевского вокзала — рерберговский русский модерн, счастливое творение конструктивизма — мост на Дмитровском шоссе, малиновый гранит и ребристая блистающая сталь колонн станции метро «Маяковская». Как свежи и звонки мозаики-плафоны Дейнеки — гимн Москве рубиновых звезд и аэропланов! Как гордо взлетел ввысь новенький шпиль речного вокзала в Химках! А за ним голубая гладь искусственных водоемов и морей, нарытых зэками Дмитровлага, пышные зеленые кущи по берегам, белый пароход с важным именем основоположника — «Максим Горький», полированный уют салонов для избранных пассажиров, джаз-оркестр на корме, сладкий вальсок, сменивший марши, и пена за кормой...



«Прорва»

Здесь расслабляются после выполнения государственных заданий ответработники кремлевской обслуги.

В этом богатом, самоуверенном, солнечном городе нет ни деревянных бараков Замоскворечья с отхожими местами во дворах, ни перенаселенных жилых подвалов Самарского или Дорогомиловки, ни клопиных вороньих слободок, разведенных в казаковских особняках бульварного кольца, ни разрушенных и опоганенных храмов — славных сорока сороков Москвы стоглавой. Знамени-

тая московская коммуналка — вот уж поистине портрет советских десятилетий столицы! — возникнет на экране лишь контрастом — бликом. Там проживают в фильме маргиналы, люди с обочины, уплотненные интеллигентишки, вроде юного писателя или балерины-бабочки, этого цветочка из бывших, этого умирающего лебедя. Но коммунальная кухня, чью убогую пустую безотрадность Дыховичный схватил еще в своем раннем фильме «Испытатель», здесь нужна не сама по себе, а как обозначение социального статуса одного из действующих лиц драмы, о коем ниже.

Как пристал цвет первомайскому стилю тридцатых, отработанному в кино Гр. Александровым (американизированный вариант) и И. Пырьевым (отечественный лубок). Цвета очень не хватало тому черно-белому иллюзорному миру, где шел вечный праздник. Кино умело взять из действительности, как предписывал метод соцреализма, «ростки будущего», по-мичурински превратить их на экране в развесистую клюкву и, «стерев случайные черты», вернуть действительности ее как бы подлинный облик. Художественно-пропагандистский прием оказался безотказным: верили не своим глазам, верили яхтам на Москве-реке из очередного киношлягера и вечерним платьям прохожих москвичек, верили веселому карнавалу «Свинарки и пастуха». И в нищающей деревне, спасаясь от голода лебедой и крапивой, думали: есть же где-то близко ли, далеко заповедная земля «Трактористов»!

И. Дыховичный, В. Юсов, художник В. Аронин как бы подхватывают эту советскую кинотрадицию отбора — ведь Москва-парад! Не разоблачение, не издевка, не безвкусные муляжи и дешевые гипсы, не девушки с веслом и дискоболы, а то, чем и вправду гордится эпоха. Но ее драгоценные камни, мрамор и бронза, ее золотые памятники предстают в некоем едва заметном сдвиге, в «остранении», пользуясь словом формалистов. Едва ли не полуфантастическая картина балета, декорация — колоннада, планшет — зазеркальное отражение танца, тени деревьев (как снято, непосвященному не разгадать: секреты мастерства). Специальное превышение меры зрелищности, нарочитое «чересчур». Так ли уж сверкают варварские фигуры-аллегории фонтана «Дружба народов», чье название сейчас больно слышать нам, жителям СНГ? В фильме это место свиданий, встреч, сюда подъезжают «ЗИМы», мимо плывут белые спортивные флаги с ярко-синими буквами «Д», тоже многозначительными, учитывая ведомство, которому принадлежало спортивное общество «Динамо».

По ходу фильма часто становится как-то жутко, тяжко, глядя на эти кадры избыточной красоты. В хрустальных брызгах воды вдруг мелькнет рожа провокатора, а под черно-бронзовыми скульптурами на платформе метро «Площадь Революции» топчутся стукачи.

Ну и, естественно, сам Кремль — он довлеет, высится, возносится, отражается. Дневной, сияющий светло-золотыми куполами, ночной на фоне густо-синего неба под луной. Широкая, единственная в мире панорама, увиденная с Софийской набережной. Здесь тоже не все просто. Если вспомнить, то киноклассики 20-х и даже 30-х годов не акцентировали русскую старину. У М. Ромма в фильме «Ленин в 1918 году», где действие происходит прямо в Кремле, на экране просто Совнарком, нейтрально казенное учреждение. Стеснялись всех этих царско-буржуазных палат, этих религиозно-дурманных чудес, всяких там Царь-пушек и Иванов-Великих.

Эстетизацию Кремля предпринял отзывчивый на тайную волю вождя М. Чиаурели в «Клятве», фильме 1946 года. И получилась сенсация: после долгих десятилетий строжайшего запрета на посещение Кремля люди новых поколений впервые увидели великие соборы, площади, парадные залы, дворцы — чудом сохраненное (точнее — присвоенное) наследство державы российской. «Клятва» завершила постепенно подготавливавшийся в кино переход от революционного авангарда к сталинскому ампиру, от коммунистической аскезы к имперскому стилю. И хозяин Кремля на фото и холстах сменил свой старенький френч и попыхивающую трубочку выборного партсекретаря на погонный мундир генералиссимуса и позу полководцев с дворцовых портретов. Сменился и интерьер: отныне земной бог пребывал в парчовой, хрустальной, беломраморной среде близ тронов и усыпальниц российских государей. А у подножья мавзолея вершилось то же триумфальное действо: на виду у всего мира (миссии, почетные гости, делегации) падали к стопам победителей во второй мировой — по нашему, Отечественной, «ВОВ» — опозоренные знамена поверженного врага, немца, смешного и жалкого Адольфа Гитлера. Кино вступало в свой помпезно-монументальный цикл, прерванный лишь смертью тирана и последующей «оттепелью».

В фильме Дыховичного фазы советского тоталитаризма (сталинизма и развитого со-

циализма и так далее) соединены. Нетрудно заметить хронологические сбои, нарушения датировки — возможно, тем и займутся ортодоксы. Разумеется, мраморные холлы высотного дома на Котельнической (по сюжету здесь живет Анна, героиня фильма) не существовали в 30-е, как не было ни фонтана «Дружба народов», ни гимна СССР («Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь» — о, как невыносимо больно, нас обманули, все была липа, липа и липа, даже гимн...— *Н. З.*). Но слияние поставангарда с социалистическим неоклассицизмом началось в 30-е и было лишь задержано войной. Это слияние абсолютно закономерно и даже необходимо в фильме, который есть никак не историческая реконструкция, но художественное осмысление, вольное кинематографическое раздумье. Раздумье о некоторых сторонах той немыслимой, пока еще не познанной, еще не поддающейся разумному объяснению (надежда на XXI век) трагедии-фантасмагории, которую пережила наша страна. Нам предложен ее отдельный аспект, еще никогда не подвергавшийся анализу социальный феномен, зафиксированный в названии картины — «Прорва».

Один из персонажей, молодой писатель, ищет синоним этому слову. В бытовом словаре синонимов его не найдешь. Оно сугубо русское, непереводимое, аналогии на других языках бледны — вот уж поистине за душу хватающее «меткое русское слово», коим восхищался Гоголь.

Зато у Даля, у Ушакова «прорве» дано немало значений: прорыв, ненасыть, ненасытная глотка, пропасть, провал, бездонная яма, беда, убыток, изъян... Угрюмые значения, все отрицательные. Нет, это не переизбыток, не сказочное изобилие, не молочные реки в кисельных берегах, не лубочные натюрморты, где много-много всего и где арбуз соседствует с малиной, а виноград со смородиной. Это — дурное множество, гибельное количество, сколько ни качай, ни сыпь — все мало, все не в прок. Это прорва — отлично найденное название фильма для умных.

Прорва — явление сугубо советское, социалистическое. Под единой шапкой тоталитаризма, при общих внешних сходствах и пристрастиях (парад, пышность, монументализм), скрывались весьма различные идеологические, социально-психологические и экономические типы. В частности, установленной западными исследователями типовой особенностью социализма как системы и как режима является парадоксальное сочетание тотального дефицита и неограниченного «подсоса» государственных средств и природных ресурсов на пропагандистские мероприятия, абсурдные с точки зрения делового мира; на индустриальные проекты, великие стройки коммунизма, преображение природы, космические полеты, повороты рек, каналы, бамы, гэсы, грэсы и братски. По сути дела, вся эта показуха имела ту же тайную цель, что и парад на Красной площади,— устрашение врага, демонстрация успехов советского строя и — главное — самовнушение, обработка мозгов. Нет, ну какой же голод на Украине, и будто бы деревни вымирают поголовно, и уж есть случаи каннибализма, когда — смотрите! — ломятся от яств столы, стада тучных коров и поросят гуляют на ВСХВ в столице? Да ведь, по правде сказать, и сейчас в постсоциалистическое время, когда уже в магазинах либо шаром покати, либо деликатесы, да, увы! вовсе недоступные простому люду, на банкете кинофестиваля в провинциальном городке — роскошь пиршества и севрюга-белуга, и, казалось, навсегда уплывшая в другие воды икра, и вина рекой. Последнее? Ведь как ни богата была Россия, как ни бесконечен «подсос» в прорву, приходит ресурсам конец — мы тому свидетели у разбитого корыта. Гнали эшелонами сокровища царских дворцов, яхонтовые и малахитовые вазы Гатчины, Павловска на вес, грузили в теплушки ювелирные изделия Фаберже, чтобы оплатить игрушечные постройки Сталинградского тракторного, укладывали в вечную мерзлоту Карелии золото людских ресурсов, смастерив Беломорско-Балтийский канал, так и не открывший навигацию. Более полувека трудились на прорву. И доработались до пшика.

Экономисты объясняют механизмы советского хозяйствования в корректных цифрах, а искусство предлагает нам образ великой Прорвы, взяв надежный метафорический способ замены целого частью — прием синекдохи.

Конечно, история жеребца-«транссексуала» есть лишь метафора выполнения задания, спущенного сверху и подлежащего выполнению ценою партбилета, служебного места и даже жизни под давлением магического «надо», чисто советского всеобъемлющего «надо». В фильме немало условного, метафоричного — таков современный язык кино. Но в ситуации-метафоре, в жутковатом анекдоте о вороном «диссиденте» Рабфаке, не пожелавшем ходить под оркестр, как ни подкупали его и ни объезжали,— нет ли в ней зерна наших советских безумств

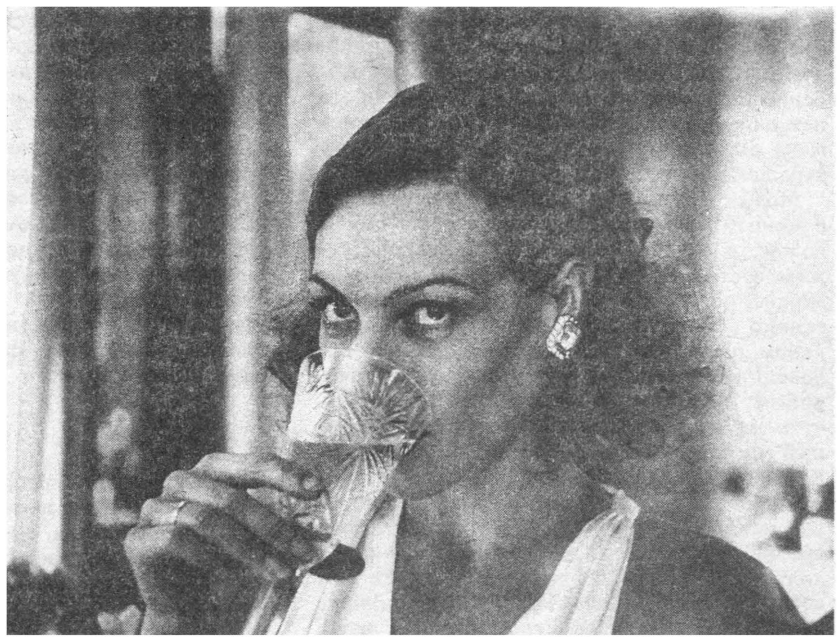
по выполнению плана точно к такому-то сроку? Приписки, гигантские обманы, вселенская иллюзия — лишь бы выполнить в срок — «надо»! А почему? Что случилось? Мор? Стихийное бедствие? Ничего подобного! Просто на прошлогоднем параде бывший нарком выезжал на кобыле в яблоках. Может ли нынешний нарком снова использовать ее? Ведь того, прошлогоднего, уже вычеркивают из учебников, его портреты вырывают из книг, изымают газеты с его именем — он враг народа и американо-немецко-японско-польский шпион. Этого в тексте фильма нет, но зритель догадывается, что именно здесь пусковой механизм сюжета.

Итак, Рабфак уперся, и команда идет на уникальную «приписку»... Марсельезу перекрашивают в вороную масть, а гениталии из папье-маше в лучшем виде выполнят мастера-бутафоры из Большого театра.

●

Кто же они, эти люди из команды по подготовке парада? Да нельзя сказать, чтобы совсем уж монстры, но компания малоприглядная — обыкновенные серые слабодушные индивидуумы, в принципе — холуи. Родились такими или в таковых превратились, трудно сказать, ибо прорва засасывает.

Эти привилегированные избранники, хозяева жизни, всесильные отпиратели любых замков вовсе не веселы. Невеселы их сборища в прекрасных, обставленных в стиле сталинского ампира квартирах, где они, подбадривая себя, громко поют песню о Москве — «кипучая, могучая, никем не победимая...», но всегда фальшивят, сбиваются с тона. Наверное, втайне они понимают, что не властители они, а временщики, наемники, калифы на час и ждет их всех белая рубаха смертников и пуля в затылок на рассвете. Страшная сцена под березами: еще один троп, еще одна «часть вместо целого», ведь расстреливали целыми «делами», съездами — XVII «съезд победителей» был истреблен почти поголовно.



Анна — Уте Лемпер

В фильме есть смысловые лейтмотивы, философски говоря — «идеи-вещи». Это, например, налитый до краев хрустальный фужер. Или откупоренная бутылка «Советского шампанского» — им заливаются, в нем моются, не зная, что через энное количество лет, аккурат в пору обещанного коммунизма, седая бабка-пенсионерка (пока она, возможно, шагает в сталинском физкультпараде) выйдет к метро и будет продавать этот, как говорилось в рекламе, «лимонад советских людей» по 250 руб. за бутылку.

Другой актуализированный временем лейт-

мотив — натюрморты недоеденной жратвы на всех пиршественных столах. Еду гноили, бросали в прорву.

Третий и важнейший лейтмотив — разврат. Это образ мерзости и гнуси — извращенцы, сексуальные маньяки, садисты, а более всего импотенты. Две сцены изнасилования — кульминационные «моменты-либидо» прогулки на «Максиме Горьком» — закольцовывают сюжет. Интересно, знал ли доктор Зигмунд Фрейд о таком виде фетишизма, как половое удовлетворение с наручниками, защелкнутыми на жертве?

Немыслимая тяжесть разлита в цветных кадрах «Прорвы». Это — атмосфера, нечто, что нельзя объяснить, а можно только почувствовать. Помню, Андрей Тарковский особенно ценил кадры, когда ничего страшного нет, а охватывает леденящий страх — у Бергмана он встречал такие кадры. В «Прорве» страшен сам воздух.

Может быть, нам следует догадываться о концентрации жестокости и зла в самом вожде, в «культе личности»? Нимало! Скажем честно, за последние годы Сталин на экране поднадоел. Играли, показывали его всяким — и ублюдком-недомерком, и великаном, перед которым сам незабываемый Геловани вспоминается скромнягой, и старым, рябым и рыжим, и едва ли не приятным, чуть ли не обаятельным. Умный Дыховичный не стал искать еще один отпечаток. Кроме хроникального подлинного портрета на паровозе в прологе-параде, Сталина вообще нет в картине. Есть его заместитель, дублер, усатик в белом кителе, имеющий должность адъютанта наркома — перед ним все трепещут. Хорошо! Не персоналия, даже не власть, а тень власти и имени, magni nominis umbra[1], цитата, что понимали уже римляне. Ведь не в одном Сталине причина; прорва-подсос в равной степени работала при ленинских пайках, при хрущевских порученцах и удвоившемся аппарате обкомов, поделенных на промышленные и сельскохозяйственные, и уж особенно в годы правления Брежнева, которые сейчас порою объявляют аж эрой всеобщего процветания. Нет. Прорва — это система социализма. Где угодно — в Корее, на Кубе, в ГДР, в Румынии. Она есть симптом болезни, диагноз которой поставлен в фильме.

И потому страх не персонализирован, но является реальностью мира социализма. Тюрьма, правда, привилегированная, «для своих», расположилась, кажется, тут же в Кремле, за стеной злато-белого Георгиевского зала — от стоверстого стола яств можно угодить прямо в камеру-одиночку, от тостов и правительственных плясок — к допросам и пыткам, вырваться — лишь чудом, отказавшись от себя, изменив личность, перевоплотившись, как хитроумный юрист Георгий. Или ценою травмы, как красавица Анна,— поразителен ее финальный шлягер с бедной эстрады, в черной повязке на пустой глазнице. В Уте Лемпер, играющей Анну, постсоветский экран получил новую Марлен Дитрих. Других исполнителей не называю только потому, что пришлось бы перечислить всех. Есть один секрет в настоящем кинематографе при настоящей режиссуре: равно играют там звезды и типажи. У Дыховичного выразительны и точны в фильме все, о каждом можно написать психологический и физиогномический очерк.

Рядом с опытными киноактерами — и дебютантка, чье имя незнакомо зрителю, создает обобщающий, емкий и узнаваемый портрет партдамы от искусства, из тех, что руководили нами сверху донизу — от секретарш ЦК по культуре до профессорш из университетов марксизма-ленинизма: смесь апломба, невежества, фальши, лицедейства и женственности.

●

Есть в фильме история, переворачивающая душу. Попав в западню, писатель — юноша, белый ангел, молчаливый, открытый миру, с улыбкой застенчивой и милой, со взглядом внимательным, заставляющим поверить в свой талант,— выбрасывается из окна своей комнаты-пенала в коммуналке. На асфальте набережной, на виду Кремля, белый мертвый силуэт. Никого. Пустота. Только жалобно скулит, взобравшись на подоконник, собака.

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту,
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид, —

так писала Ахматова об одном самоубийце 1913 года, застрелившемся от любви.

Митя — так зовут писателя — знал, на каком пороге стоит. Вокруг него уже закружились достоевские субчики, мечущиеся души, раздвоенные и готовые ко всему подлецы — завистники, ненавистники, меченные черным. Он был обречен. Бог простит тебя, Митя, есть за что простить. Не чета тебе позже

[1] Точная пословица (*лат.*).

не выдерживали. Из окна следственной камеры, когда отворачивались мучители, выбрасывались опытные и мужественные коммунисты, командиры.

В камере пыток, когда ему пригрозили «лягушкой», когда выдергивают из суставов руки и ноги, великий актер и добрейший человек Вениамин Зускин сумел прыгнуть под потолок и разбить себе голову — идеальная пластика шекспировского Шута сослужила ему последнюю службу.

...Я считаю фильм «Прорва» произведением крупным и глубоким, вставшим в обличении тоталитарного зла рядом с «Человеком из мрамора» Вайды, с «Лили Марлен» Фасбиндера, с «Гибелью богов» Висконти.

Игорь Манцов

Слишком мало любви

Иван Дыховичный и Надежда Кожушаная кодируют названием «Прорва» некий всепожирающий сатанинский Тартар, куда пошла, полетела, грохоча и кувыркаясь, русская земля, когда овладел ее златоглавой столицей последний, роковой князь, воистину Князь Тьмы, гений преступления и вселенского страха.

Такова, видимо, априорная интонация авторского коллектива, в конечном счете критическая и разоблачительная. Итак, персонализировать неподконтрольную, мистическую, всепожирающую Прорву, превратив ее в основного персонажа, то и дело кажущего свои ненасытные тоталитарные аппетиты. Но именно Прорвы-то в фильме не случилось. Ибо Прорва — это когда что-то «прорвалось», а затем — в образовавшуюся бесконечность Много Всего ухнуло. А изобилия в фильме и нет! Нет «вещи», нет фона, нет советской поваренной Книги, нет Каталога. Равнодушное, отстраненное «тогда» (кажется, именно это входило в авторские планы) нужно делать по принципу каталога: прошлое как миф, как Золотой век; переизбыток вещей, людей, понятий и событий, где все на равных, ибо Автор, вроде бы сводя на нет личностную интонацию, желает соблюсти объективную беспристрастность. Автор устраняется, а камера, которой всецело доверено наблюдение, по природе своей этически невменяема и потому не разбирает важного-неважного. Различие между фоном и героями стирается — естественная аберрация.

Примерно такую схему внутрифильмовых отношений реализует «Лапшин» Алексея Германа, где и впрямь угадывается некая неочевидная глазу метафизическая «пятая колонна», сродни шопенгауэровской «жизненной воле» или тютчевскому Хаосу:

> О, бурь заснувших не буди —
> Под ними хаос шевелится!..

И если бы Герман акцентировал в названии имя Прорва, а не конкретное, персонифицированное актером Болтневым — Лапшин, эта самая невидимая субстанция непременно бы материализовалась: столь тщательно и убедительно прописана она между строк. В реальной же «Прорве» этой субстанции нет, она не вплетена в драматургическую ткань картины, но лишь примитивным, назывным образом декларируется в диалоге.

Формально сходные задачи еще в 1921 году решал французский теоретик и режиссер Луи Деллюк. Один из лучших его фильмов, реализующий архетипические схемы бульварного «жестокого романса», первоначально именовался «Грязь», что автоматически нейтрализовало бесспорные достоинства ленты заданным в названии социально-политическим контекстом (сравнимым кстати, с отечественным термином «чернуха»). В результате же фильм превратился в «Лихорадку», каковая и стала главной героиней, невидимой, своевольной и всемогущей, прихотливо тасующей людей, калечащей судьбы, ломающей жизни. Но, конечно, новое название отнюдь не приклеено. «Лихорадка» именно действует, драматургически воплощается в материальной конкретике фильма.

Пресловутый же Прорвы попросту нет. У Дыховичного она оказывается элементом внесистемным, фактом скорее социально-политическим, нежели структурообразующим. Кажется, дабы соответствовать рос-

сийской традиции, авторы решили несколько пофилософствовать устами симпатичного им персонажа — молодого писателя и внести тем самым посильный вклад в дело осмысления народных судеб. Только затем и только тогда произносится заветное словечко: прорва.

Крайне огорчительно кинематографическое сиротство фильма. Добровольное, сознательное, гордое и — тем более вопиющее. Перед нами очередной опус «из жизни

Анна — У. Лемпер,
Писатель — Д. Дыховичный

советской страны», нисколько не учитывающий неизбежно присутствующего в сознании нормального отечественного зрителя историко-кинематографического контекста. В самом деле, невозможно отрешиться от мысли, что где-то совсем рядом, за рамкою кадра вприпрыжку носится по кремлевским коридорам ласковый говорливый человек с пришепетывающим, провоцирующим тембром, стреляющими глазами, неконтролируемой энергетикой, безумными прожектерскими идеями, то есть, скажем, «Ильич», скажем, Щукина. Ведь он в том же самом детерминированном мире Истории, что и персонажи «Прорвы». Отчего же не чувствуется его (или не менее заводных товарищей по партии и киноклассике) горячее энергическое дыхание, эдакая замечательная, сумасшедшинка?

...Ворваться в кабинет, на собрание Союза писателей, на ночную Красную площадь, где готовят злополучный парад; отчебучить, нашухарить, свершить очередную революцию, нагрубить меньшевику-оппортунисту или зазнайке-энкавэдисту, научить жизни, подсыпать стрихнину в стакан замаскированного врага, попирателя пролетарских интересов, расплеваться с Гербертом Уэллсом и Бернардом Шоу, чтобы через минуту облобызать простого крестьянского парня из глубинки, выгребающего навоз из-под заветной кобылы, критически обсудить состряпанные «этой до чегта подозгительной интеллигентскою публикой из Большого» муляжные конские гениталии, да мало ли что! И все — с улыбкой, ужимкой, с пальбой, петардами, осыпающейся штукатуркой, в темпе, в традиции — монтажно и не скучно.

...Стреляться, влюбляться, рыдать, рожать, мчаться галопом, изменять Инессе Арманд, а в ночь перед варфоломеевским избиением неугодных «Иосифу» комиссаров в кошмарном готическом переходе Спасской башни Кремля сжигать неопубликованный второй том заветной филозофической поэмы «Один шаг вперед, два шага в бреду»...

Но нет, Иван Дыховичный «делает жизнь» с какого-то другого кино, серого, тягомотного, с героями — сплошь патологическими выродками, способными лишь на животное антиэротическое совокупление. Скажем прямо, таких героев в нашем кино не было. Все они, от «Ленина» и «Сталина», от «Вакулинчука» и «Максима», от «Анки-пулеметчицы» и «Штирлица» до отпетых человеконенавистников «Мюллера» и «Кальтенбруннера» отличались замечательно прописанным психофизическим жестом, широким и решительным, пластически безукоризненным, внутренне обоснованным, двигающим сюжет, оформляющим драматургический каркас[1].

Со времен расцвета отечественного немого кино канонизированы визуально-психологическая внятность, значительность, зачастую — монументальность кинообраза, определявшие его интеллектуальную и эмоциональную насыщенность: «Двигательный акт есть одновременно акт мышления, а мысль — одновременно — пространственное

[1] См. в этой связи замечательную работу М. Ямпольского «Эксперименты Кулешова и новая антропология актера» в сборнике «Ноосфера и художественное творчество». М., 1991.

действие», «танцем рук проходит поток мыслей — в мысли не формирующихся, не откладывающихся в мозгу, не приобретающих контуров знаков энграмм, откладывающихся в сознании»[2].

Где, каким «танцем» проходит мысль в этом претендующем фильме? И — какая мысль? В маскируемом под «жизнь» (и презирающем Кино!) беспорядочном канкане унылых и безликих невротиков угадывается небогатая идея о неистребимом всеобщем ничтожестве: страны, вождей, писателей, Выставки Достижений и даже — лошади, злоумышленно не оказавшейся жеребцом. Один был молодой талант, и тот распластался на московском асфальте. Прорва Страха и Беспредела, дряни и ерунды.

И в данном случае именно сей, безотносительный вроде бы к герметичной специфике кино посыл есть тот разрушительной силы динамит, которым безнадежно подрываются самые благие ретро-намерения создателей, разрушается и без того непрочная художественная ткань. Объективируя частности, абсолютизируя верховное, донельзя локальное «кремлевское» зло, фильм лишает самое себя точки опоры.

Если все было так, то — никакого доверия и к авторам: плоть от плоти, яблочко от яблони...

Если все было так, то я не понимаю, почему моя страна выжила в результате 70-летней одновременной и непрерывной войны с германским и мировым империализмом, отечественным социализмом, правым оппортунизмом, левым уклонизмом, фашизмом и сталинизмом; как не подавилась ароматной хрущевскою кукурузой, не заснула навек под мелодическое колыбельное подвывание Леонида Ильича, не разложилась под обломками ретивой всесоюзной перестройки?

Просто всегда, наряду с миллионом гнусных несообразностей, здесь было слишком много Любви. Настолько много, что вся вышеперечисленная, равно как и за скобками оставшаяся, Напасть кажется преходящим недоразумением. Страшным. Кровавым. Но — преходящим. Дело житейское. «У страха глаза велики»,— усмехается мужик и запрягает натурального, масластого жеребца: прорва работы, прорва заботы. Слишком много Жизни. Слишком много Любви.

[2] Эйзенштейн С. Метод. Цит. по: Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 31.

Андрей Плахов

Красивая пошлость

«Прорва», названная в западном варианте «Московским парадом», вызвала, наряду с восторгами, целую бурю благородных негодований. На премьере во французском посольстве маститый режиссер подошел ко мне в туалете и сказал: «Так вот Родину продают». Лица других отечественных режиссеров на той же премьере были брезгливо-задумчивы.

У «Прорвы» образовались недоброжелатели и в стане молодых критиков, которым захотелось поучить Дыховичного искусству режиссуры. А с какой яростью один из директоров зарубежных фестивалей ответил после просмотра на вопрос: как впечатление? Он злобно сверкнул очками и выпалил: «Такого фильма не существует!»

Откуда столь болезненная реакция, отчасти установил А. Тимофеевский. В своей рецензии в «Московских новостях» он сопоставил «Прорву» с «Лили Марлен» Фасбиндера: она тоже вызвала в свое время благородный гнев левой политизированной критики, перепуганной «эстетизацией фашизма».

Впрочем, «эстетизацию сталинизма» Дыховичному сегодня бы уже простили ввиду явно наметившейся ностальгии по нашей «прекрасной эпохе». Но режиссер не останавливается на этом и устремляется в глубь сталинской ритуальной романтики, обнажая ее главное содержимое: красивую и неистребимую пошлость.

Она пропитывает все поры советского организма. Под спудом липкой идеологической жвачки и мессианских наслоений зияет вопиющая пустота. Эта пустота, ничто, физический вакуум, дурная бесконеч-

ность (теперь ей нашли другой синоним — «беспредел») получает в «Прорве» национальное определение. Ее, прорву, пытается ухватить, зафиксировать, запечатлеть молодой писатель, обреченный стать козлом отпущения за грехи собратьев по цеху. В нее, в прорву, игриво заглядывает адвокат, увлеченный задачей спасти от суда инфернальную даму полусвета, которая зарезала четырех любовников. В нее, в прорву, залпом отправляют целый взвод служак, не сумевших обеспечить нужного коня командарму для парада.

В этой щекочущей нервы прорве бесконечно убивают, насилуют, предают, предаются блуду — телесному и идейному. И в то же время вся жизнь прорвы — сплошной праздник с марширующими колоннами, кумачовыми знаменами, песнями про «дорогую мою столицу» и гульбищами по Москве-реке.

Фильм Дыховичного не только о «временах сталинизма». Вобрав в себя хронику, визуальные символы-знаки эпохи, он выстраивается в глобальную фантасмагорию, где далеки от правдоподобия детали, манеры, отношения и слова. Подлинно только одно — ощущение затягивающей воронки, сладкой петли, добровольно накинутой на шею, заставляющей вздрагивать, взвизгивать, испытывая предсмертный эротический шок.

Среди множества лиц и фигур есть одна, что мечется в пространстве экрана, как обезумевшая подстреленная птица. Это Анна, «самая красивая женщина Москвы», дворянка, экспроприированная своим мужем-плебеем. Играющая ее немка Уте Лемпер похожа одновременно на Грету Гарбо и Марлен Дитрих, а вовсе не на Любовь Орлову, как можно было ожидать.

«Прорва»

И весь фильм Дыховичного, фантастически — без единого неударного кадра — снятый Вадимом Юсовым, больше похож на нездешнюю грезу. В нем витает вдохновенный градус свободы, почти недостижимый на нашем острове.

И почти достигнутый. Почти... Я бы рад закончить свой панегирик каким-нибудь эффектным сопоставлением. Скажем, с Бертолуччи. Или Дэвидом Линчем. Почему бы и нет? Я ощущал их близкое присутствие во время просмотра. Но потом, отдаляясь от фильма, почувствовал, что полной свободы от проклятой истории пока еще не дано. Что ни экзистенциализм, ни тотальный кич не могут служить заслоном. Что красивая пошлость (теперь уже новых) идеологий и ритуалов по-прежнему разрушает нашу жизнь.

А. Немцов

Рабфак и Марсельеза

Комментарий психолога

Фильм «Прорва» — это импровизация, навеянная образами и ассоциациями сталинской эпохи.

Начало фильма — кадры кинохроники. На экране — один из символов тоталитаризма — парады физкультурников на Красной площади. Эти кадры зритель привык видеть в черно-белом изображении. Наличие цвета делает эффект присутствия в изображаемом времени гораздо более сильным. Однако уже в подборе документальных кадров проскальзывает пародийность. Отобраны фрагменты физкультурных парадов, содержащие в себе наиболее прихотливые и вычурные всплески фантазии постановщиков этих мистерий, демонстрировавших единый порыв народа в его безграничной преданности любимой партии и великому вождю (который, как мы помним из истории, был лучшим другом физкультурников).

Ирония и сарказм будут прослеживаться на протяжении всего фильма, вплоть до того момента, когда мы станем свидетелями акта «высшей меры пролетарского гуманизма» — расстрела героев. Фильм пародирует киноленты 30-х годов — вспомним, например, музыкальные комедии И. Пырьева. И в «Прорве» есть что-то опереточное. Персонажи постоянно меняются ролями или исполняют две роли одновременно. Однако во всех превращениях есть своя мрачная закономерность — персонажи с неумолимой неизбежностью превращаются в сотрудников НКВД. Реальность настойчиво прорывается в опереточную экранную жизнь героев. Вместе с тем ощущается явно ностальгическое отношение авторов к изображаемому времени.

Весьма заметное место в фильме занимает сексуально-эротическая тема. На первый взгляд это может показаться парадоксальным. В нашем сознании сталинская эпоха раз и навсегда связана с социалистическим реализмом, в котором, разумеется, «секса нет» и по определению быть не может. Не будем, однако, спешить. Одно дело десятилетиями надоедливо вбиваемые в голову советского обывателя стереотипы, призванные заменить ему образ реального мира, другое дело — тот социум, в котором день за днем существовали «строители светлого коммунистического будущего». Именно столкновение двух этих начал — искусственного, фальшивого, с одной стороны, и природного, естественного — с другой, составляет, на наш взгляд, глубинную сердцевину фильма, вокруг которой разворачиваются основные сюжетные коллизии.

Наверное, кинолента была обречена на такую двойственность просто в силу того, что ее режиссер-постановщик — мужчина, а драматург — женщина. Женский взгляд постоянно проглядывает сквозь разворачивающийся на экране сюжет, подобно загадочной улыбке Джоконды. В фильме разработаны основные сюжеты женских сексуальных фантазий.

1. Сюжет изнасилования

Женская сексуальность, будучи биологически пассивной по сравнению с мужской, несет в себе значительный элемент жертвенности и мазохизма. Известен даже ряд сексуальных позиций, предполагающих связывание женщины. Некоторые психологи считают, что это своеобразный прием, позволяющий женщине преодолеть комплекс вины. Поскольку она была лишена возможности сопротивляться действиям мужчины, она может как бы сказать себе: «Я этого не хотела, это произошло помимо моей воли». (Вспомним реплику Кати Масловой из «Воскресения»; «Не виновата я, он сам ко мне пришел».) Так или иначе — искусственное ограничение подвижности (связывание) может в значительной степени усиливать интенсивность сладострастных переживаний во время полового акта. Именно с этой точки зрения, на наш взгляд, следует оценивать сцены изнасилования в наручниках.

Героиня фильма Анна (хотя это не соответствует амплуа играющей эту роль актрисы, более органично вписывающейся во второй сюжет — о котором ниже) в сильной степени несет в себе вышеупомянутую мазохистскую тенденцию. В этом смысле красноречивы эпизоды, в которых она провоцирует агрессивность у мужа — флегматичного и

весьма добродушного человека. Она хлещет его по щекам, осыпает оскорблениями (заняв, между прочим, сексуальную позицию «женщина сверху») и требует: «Возьми меня, возьми меня». В принципе ее устраивает даже несексуальное проявление агрессивности — вспомним, какой восторг, смешанный со страхом, она испытывает в момент, когда, потеряв над собой контроль, ее муж-размазня вдруг выхватывает буденовскую шашку с криком: «Зарублю!» Правда, в этом эпизоде к жажде подвергнуться насилию со стороны мужчины примешивается стремление возбудить ревность, испытав тем самым силу чувств партнера.

Наконец, отношения с Гошей. Гоша — воплощение грубой силы. Уже в самой его профессии закодировано насилие: Гоша работает носильщиком на вокзале. По всему видно, что и Гоша не может в полной мере удовлетворить жажду Анны «быть взятой». Несмотря на свою почти животную тупость, он чувствует это, бросая Анне упрек, что, находясь с ним, она думает лишь о том мужчине, который ее изнасиловал.

В конце концов, Анна все-таки .Гошу провоцирует на проявление грубой силы, печальным итогом чего является выбитый глаз героини и одиночка в Бутырках для него самого. Но и этого Анне мало. Жертва насилия приходит в тюрьму к изувечившему ее человеку, порывается целовать его руки, просит разрешения дождаться его.

2. Сюжет господства над мужчиной

Наряду с сильным мазохистским компонентом женская сексуальность несет в себе также и садистический оттенок. Его основа заключена в том, что каждой женщине свойственно искать подтверждений, что она желанна для мужчин, что мужчины готовы идти на жертвы во имя того, чтобы обладать ею. Многие женщины в глубине души мечтают быть для мужчин «сладким ядом». Те, кому это удается, слывут «роковыми женщинами». Своеобразный культ роковой женщины — женщины-«вамп» можно обнаружить и в традициях современной женской моды и макияжа.

Анна — У. Лемпер, Гоша — А. Кортнев

Наиболее ярко этот сюжет женских сексуальных фантазий нашел отражение в легенде о Клеопатре, которая, как известно, требовала от своих любовников за ночь наслаждений самую высокую цену — их жизнь. (В фильме, кстати, упоминается эта легенда.)

В чистом виде носителем такой тенденции в картине является уголовница-уникум, убившая четырех своих любовников.

Не чужда такая тенденция и главной ге-

роине. Сама же актриса, исполняющая эту роль, бесспорно «женщина-вамп».

Однако этот сексуальный сюжет имеет, на наш взгляд, еще один более глубинный смысл. Господство женщины над мужчиной выступает как некий мировоззренческий тезис — как господство природного, естественного, иррационального над искусственным, рациональным и вместе с тем фальшивым. Женщина — автор сценария незримо присутствует за кадром, выставляя своих персонажей-мужчин на посмешище во всем их ничтожестве и несостоятельности. Мужчина ничего не может сделать как следует. Он, а не женщина в действительности неполноценное существо. Вот важнейший тезис, который отстаивает драматург. Господство женского начала над мужским трансформируется в превосходство над последним.

Эта тема — стержень фильма. Все линии сюжета разворачиваются на фоне «исторического события» — подготовки к праздничному параду. В центре подготовительных хлопот — выездка жеребца Рабфака, на котором должен появиться главнокомандующий. Но вот незадача: жеребец никак не хочет скакать под звуки духового оркестра. Все в смятении ищут выход из создавшегося положения, не оставляя надежды сломить упорство строптивого жеребца. Однако тщетность усилий становится все более очевидной. Что же делать? И вдруг спасительное решение найдено. Оно просто, как все гениальное. Нужно заменить строптивого Рабфака на покладистую кобылу Марсельезу. Однако на время парада Марсельеза должна превратиться в жеребца. Путем нехитрых манипуляций, придуманных мужчинами.

Женщина, несущая на себе бремя мужских обязанностей, играющая мужские роли — одно из типичных «завоеваний» реального социализма, своеобразный его символ: бесконечная череда женщин с винтовками и гранатами, отбойными молотками и лопатами, кирками и ломами. Порядок же этот установлен мужчинами. Тоталитаризм вообще творение чисто мужское. Он чужд женственности и женщине, хотя приспособиться к этому противоестественному порядку вещей она способна лучше мужчин (Марсельеза скачет под оркестр, а Рабфак на это не способен).

3. Сюжет естественности и простоты отношений

Эта тема также весьма традиционна. Вместе с тем специфика показанного в фильме периода отечественной истории придает ей своеобразную остроту.

Эпоха пронизана фальшью. Фальшиво все — от жизнерадостных улыбок физкультурных парадов до бутафорских гениталий буцефала, на котором гарцует главнокомандующий. Лживы слова и облик людей. За фасадом благополучия — трагедия, под маской дружбы — предательство. Героиня всей душой стремится обрести что-то настоящее, подлинное, простое и естественное. Стремление персонализируется в Гоше, «простом мужике», вокзальном носильщике. Единственный живой человек в отравленной «запахом трупов» атмосфере, в которой приходится жить героине. Гоша долгое время не произносит ни звука, начинает казаться, что он глухонемой. Это усиливает контраст между естественным и фальшивым, поскольку все остальные персонажи весьма многоречивы. И чем речистее персонаж, тем больше в его словах лжи, фальши, лицемерия. Показателен в этом отношении эпизод, в котором адвокат совершает в камере коитус со свой подзащитной под аккомпанемент мнимого диалога, предназначенного для ушей подслушивающего у дверей камеры охранника. В такой обстановке молчащий человек действительно должен восприниматься почти как идеал правдивости.

Тема фальши, искусственности реализуется во всех сюжетных мотивах фильма. И в стремлении заставить жеребца скакать под звуки оркестра, и в насилии над талантом, в регламентации творчества, и, наконец, в постановке задачи — максимум: создания нового человека, «хомо советикус», чьим прообразом выступает блестящий офицер НКВД, с которого, по его словам, «будут делать статую для ВДНХ».

Все эксперименты по покорению природы, которые мы имеем возможность наблюдать в фильме, терпят крах. Жеребец отказывается скакать под звуки труб, и его вынуждены заменить кобылой, перекрашенной в другую масть и снабженной муляжом гениталий жеребца. Трагически завершаются и опыты над талантом, а также эксперимент по выведению нового идеального человека — талант кончает жизнь самоубийством, новый человек получает свои девять грамм в затылок.

Связь героини-аристократки с носильщиком отражает, вероятно, и более фундаментальные психологические аспекты сексуальности (в частности, женской). Известно, что чем более отдален в социальном пространстве сексуальный объект, тем самым труднее доступен, тем вожделеннее он. Все изведав-

шая, пресытившаяся опытность стремится к наивной и чистой невинности, изысканный аристократизм — к простому плебейству. Здесь можно проводить множество примеров как из литературы, так и из жизни. (В качестве последнего — история брака греческой миллиардерши Онассис с гражданином СССР Каузовым.)

4. Сюжет эксгибиционизма

Стремление к обнажению, по мнению многих психоаналитиков, является одной из ведущих психосексуальных потребностей женщины. Появиться на публике обнаженной — скрытая мечта почти каждой, по-моему, женщины. Можно быть нагой «социально приемлемым» и даже одобряемым способом, то есть быть одновременно одетой и раздетой (символический стриптиз). Именно в таком платье — с обнаженной спиной — и была изнасилована героиня фильма. Но в чистом виде инстинктивная потребность в обнажении проявляется в эпизоде выступления заместителя наркома культуры на заседании Союза писателей.

Подведем итог: фильм подталкивает к размышлению вокруг весьма существенного вопроса: «А был ли секс в Советском Союзе?»

Этот вопрос имеет, по крайней мере, два смысла. В первом, банальном смысле, ответ на него положительный — в противном случае кто мог бы задать подобный вопрос и кто в свою очередь стал бы на него отвечать? Во втором — культурологическом смысле — «нет». Другими словами, секса как феномена массовой культуры в СССР безусловно не было. В чем причины? Их, по крайней мере, две (хотя они в чем-то взаимосвязаны).

Первая причина — в тотальном огосударствлении партии и ее вождя. Идеология превращается в реальную административную практику. Но не только. Она претендует и на то, чтобы стать единственной официальной религией. Недаром сталинизм так беспощадно искоренял церковь, а то, что от нее осталось, превращал в придаток органов госбезопасности. Общество превращалось в своеобразную теократическую деспотию, вершиной которой является живое воплощение Бога на земле — великий вождь всех времен и народов. Сталинский феодальный социализм в своих идеологических постулатах имеет ряд общих черт с такими монотеистическими религиями, как христианство, ислам, иудаизм. Все эти религии роднит весьма жесткая регламентация сексуального поведения человека: проповедь умеренности, воздержания, отказа от плотского греха. Одна из первых заповедей гласит: «Не прелюбодействуй». (Кто смотрит на женщину с вожделением, прелюбодействует с нею в сердце своем.)

Известно, что многие христианские заповеди перекочевали почти без изменений в моральный кодекс строителя коммунизма. Таким образом, в стремлении подавить сексуальное влечение как греховное сталинизм совершенно не оригинален. Вопрос в другом — куда направляется эта масса либидозной энергии? В перечисленных выше религиях ответ на этот вопрос вполне ясен — либидо должно быть переключено на любовь к Богу, к Отцу небесному. А что делать, если такового запретили и храмы его на земле взорвали динамитом? Тогда сексуальная энергия должна с неизбежностью трансформироваться в безграничную любовь к коммунистической партии и лично вождю... Возникающая при блокаде сексуальной потребности агрессия должна быть соответственно направлена на врагов партии и вождя. Этот незатейливый механизм великолепно описан Дж. Оруэллом в романе «1984» (вспомним его «антиполовой молодежный союз», «трехминутки ненависти» — аналогии со сталинскими политическими процессами напрашиваются сами собой).

Следовательно, само по себе переключение сексуальной энергии (ее сублимация) на кого-то или на что-то — отнюдь не изобретение Сталина и его подручных, оно старо как мир. Просто доведено все это было до почти карикатурной крайности, а главное — конечный адресат этой энергии не Бог, не бестелесная истина и любовь, а вполне земной деспот во плоти и крови (и какой крови, как мы теперь знаем).

Монотеистические религии вообще по своей сути патриархатны. Они с большой подозрительностью относятся к женщине, видят в ней греховное начало или уж, по крайней мере, некую второстепенность. (Вспомним «охоту на ведьм», которую активно вела церковь в средние века.) Эти тенденции также перекочевали в коммунистическую религию сталинизма. Думается, что обучение Сталина в юные годы в духовной семинарии не прошло даром для советской идеологии.

Причина вторая. Секс как феномен культуры, как социально принятое поведение, направленное на достижение сладострастного переживания, возможен лишь в правовом обществе, то есть в обществе, где личность имеет право на частную жизнь.

В сталинскую эпоху, отбросившую Россию

во времена феодализма, субъектом общественных отношений была не личность, а община (колхоз, бригада, коммунальная квартира). Разумеется, что в таких условиях поведение человека тщательно регламентировано и находится под постоянным и неусыпным контролем. Любое отклонение от репродуктивной функции секса между законными супругами может рассматриваться как разврат, как психологическая патология, наконец, как уголовное преступление со всеми вытекающими отсюда последствиями. Половые отношения должны быть подчинены только одной задаче — продлению рода. Сладострастье же советский человек должен испытывать в процессе созидательного труда и общественной работы. Так оно и было. И последствия подобной установки мы расхлебываем сегодня и еще долго будем расхлебывать.

Иван Дыховичный:

«Большевистская идея началась с уничтожения пола»

Беседу ведет Раиса Фомина

Р. Фомина. *Почему вы решили снимать «Прорву»? Это был готовый сценарий Надежды Кожушаной?*

И. Дыховичный. Нет, это моя идея. С Надей Кожушаной мы начали работать раньше и сделали сценарий по ранним новеллам Владимира Набокова. К сожалению, картина была остановлена перед началом съемок. Сын Набокова отказал нам в авторском праве. На его взгляд, мы слишком вольно обошлись с материалом. Мне же представлялось интересным развить тему четырех берлинских повестей писателя, где содержится очень важный для меня мотив скитаний. Это не тема эмиграции в прямом смысле — это тема путника. Тема русского человека, который, оставляя за собой пространство, нигде не может обрести дом. Это национальная трагедия.

Еще Чаадаев писал: «В домах наших мы как будто определены на постой; в семьях имеем вид чужестранцев...»

Очень страшная тема психологического, морального кочевья. Построена она на простой человеческой истории, по ходу которой возникают многие набоковские персонажи из других его вещей. Герой же — сам писатель, хотя сценарий ни в коем случае не был биографическим произведением.

Все это, с одной стороны, заворожило сына Набокова, с другой, вызвало внутренний протест. Всю свою жизнь он, как архивариус, старался сохранить наследие своего отца, берег, как говорится, каждую буковку. Я пытался объяснить, что, в конце концов, Набокову мы ничего плохого сделать не можем. Ни Чехову, ни Достоевскому, ни Набокову интерпрераторы не в силах нанести моральный урон. Они состоялись навсегда как великие писатели, их книги стоят на полках и принадлежат читателю.

— *Убедить сына Набокова вы не смогли.*

— Нет. Но он сделал мне неожиданное предложение, необычайно лестное для режиссера. Предложил приехать в Швейцарию, поселиться у него и писать сценарии — отдельно по каждой новелле. И даже давал гарантии, что «Бавария-фильм» примет у меня сценарий к постановке. Мне стоило огромных усилий отказаться. Я был без работы, без средств, но не мог согласиться, потому что это было бы бесчестно по отношению к Набокову и к себе. Картину закрыли в самый неожиданный момент, все были страшно растеряны. Сценарий так всем нравился, я нашел на него деньги и здесь, и во Франции, меня поддержало наше телевидение. И вдруг все оборвалось. Я утешал Надю, говоря, что у меня есть готовый сценарий — «Свидригайлов» по Достоевскому. Но и тут не повезло. Все стали говорить, что Достоевский никому не нужен, что его никто не читает...

— *Это говорили на «Мосфильме»?*

— И у нас на студии, и на Западе — в этом меня убеждали французы. Пришлось отступить.

Но кино — это производство, тут долгая пауза невозможна, надо было спешить. У меня был еще один проект, я принес его Наде и рассказал все истории, из которых и состоит «Прорва». Все они подлинные, за каждой стоят реальные судьбы людей, которых знал я, или мои родители, или друзья моих родителей.

У нас было очень мало времени. Поэтому сложнейший сценарий нам не удалось довести до совершенства, не хватило времени...

— *Ваша картина произвела на меня очень сильное впечатление, прежде всего эмоциональное. Она*

оставляет щемящее чувство нежности и сострадания к героям. В ней есть удивительная для нашего сегодняшнего кино энергия и чувство не самоуничижения, а достоинства...

— Вы знаете, когда я начинал делать фильм, я все время помнил фразу, которую однажды сказал писатель Николай Эрдман, автор сценариев «Волга-Волга» и других фильмов Г. Александрова. Это замечательный человек, который в 1938-м попал в Сибирь и свои письма матери из лагеря подписывал: «мамин сибиряк». Оттуда его вызвали в Москву и поручили писать репризы для ансамбля КГБ. Он три дня не шел домой, думая, что это чудовищная провокация. Потом пришел в клуб КГБ, где на лестничной площадке стояло все начальство — шло какое-то совещание. Когда он, красивый, в роскошной шинели, которую ему выдали за казенный счет, спускался по лестнице, ему все отдавали честь. И он сказал: «Я им все простил». Это, конечно, реприза, но очень важная в жизни реприза. Гораздо полезнее быть великодушным.

— Я понимаю, что ваш фильм во многом автобиографичен. Связан ли замысел «Прорвы» с памятью о родителях? Ваш отец умер тридцать лет назад, но по сей день я слышу от людей поколения моих родителей: А Иван Дыховичный не сын того Дыховичного?

— Все, что делал «тот Дыховичный», было в высшей степени профессионально. Сегодня уже никто не владеет такой отточенной репризой, такой техникой именно водевильного остроумия.

Водевили моего отца «Воскресенье в понедельник», «Гурий Львович Синичкин», «Друзья остаются друзьями», «Факир на час» пользовались огромным успехом у зрителей, за что его, как, впрочем, и его коллег, впоследствии стала презирать интеллектуальная молодежь. Распространенный ныне подобного рода снобизм лично мне отвратителен. Неужели не понятно, что в сталинские времена быть остроумным было очень опасно, что за это слишком дорого платили? Юмор, смех были чем-то вроде завуалированного диссидентства. Вот сегодня при всех наших свободах нет комедий. Интересно, почему? У всех «такие серьезные лица, что хочется плакать», как говорил Чехов. У моего отца и его друзей было удивительное свойство — и в страшной реальности они всегда находили повод для шутки. Эрдман не считал для себя унижением придумывать легкомысленные истории для кино — ведь писал же он сценарии и «Волги-Волги», и «Веселых ребят».

— Ваш отец писал специально для кино?

— Он вместе со своим постоянным соавтором М. Слободским написал сценарий для Л. И. Гайдая «Жених с того света». Эту картину по указанию бывшего министра культуры Михайлова сильно порезали и пустили третьим экраном — практически положили на полку. Фильм «Бриллиантовая рука», авторами которого в титрах значатся Слободской и Костюковский, был фактически снят по сценарию отца. Я сам отдал этот сценарий на «Мосфильм» после его смерти. Конечно, сценарий был доработан, но фамилия автора в титры не попала.

— Ваш отец умер в 1963 году, когда вам было 16 лет. Рассказывал ли он вам о своей жизни?

— Он очень рано понял, что такое Сталин. Это я прекрасно помню. Многие друзья за него боялись. И не зря. В 1950 году отца арестовали и выпустили только после смерти Сталина благодаря активному заступничеству Константина Симонова.

А вообще-то в кругу друзей моих родителей не принято было жаловаться на жизнь. Был принят другой стиль: шутить, разыгрывать друг друга. Мария Миронова, Николай Эрдман, Червинский и Масс, Борис Ласкин — автор «Карнавальной ночи» — все они были очень веселые люди.

Но в последней записке, которая после смерти отца была обнаружена среди его бумаг, было написано: «Наконец-то я могу позволить себе написать то, что я хочу». Страшный итог жизни... Он умер молодым — в 52 года — от сердечного приступа.

— На актерский факультет вы пошли под влиянием родителей?

— На меня было кому влиять. В детстве я общался с замечательными людьми. Например, с Константином Михайловичем Симоновым, которого сегóдня принято лягать. Это был абсолютно достойный человек. Он очень многим помог. А судить, конечно, легко. Он был мужчиной. Вообще это было поколение мужчин. Когда вы теряете достоинство, провидение наказывает вас — отнимает пол. Наша страна в этом смысле типичный пример воздаяния за грехи — у нас бесполое общество. Это прежде всего касается мужчин...

— Многие из иностранцев, кто смотрел «Прорву», говорили, что в фильме есть то, чего практически нет в отечественных картинах: в нем есть мужчины и женщины.

— У меня есть замысел картины на тему, с чьей-то нелегкой руки зачисленную в фельетонные: «Советский секс за 70 лет». На примере отношений между мужчиной и женщиной отлично видно, какая политическая система годится для жизни, а какая — нет.

Большевистская идея началась с уничтожения пола. Оруэлл понял это теоретически, а мы ощутили все это практически. Удивительно, что поколение наших отцов сохранило мужское достоинство, несмотря ни на что. Количество унижений, оскорблений, издевательств, лишений и трагедий, которое выпало на их долю, трудно себе представить.

— Ваша героиня Анна, настоящая женщина, вынуждена жить с человеком, который покорился обстоятельствам и превратился в червяка, в ничтожество. Некоторые считают, что нездешнее, нерусское великолепие актрисы Уте Лемпер в роли Анны ставит под сомнение искренность фильма.

— Я не понимаю, что такое «нездешняя» красота. Женские типы живут вне национального контекста — Жанна д'Арк, Беатриче, Офелия... Эти образы может воплотить и Инна Чурикова, и, скажем, Изабель Юппер. Моя мать была очень красивая женщина, в нее влюблялись мужчины. Мне трудно сказать, почему я решил снять эту картину, но фильм — это всегда отражение чувств, скрытых от самого себя.

Впервые свою героиню я увидел на фотографии 1938 года дома у моего приятеля. На ней была изображена его бабушка в молодости — очень красивая, в декольтированном платье. В ее взгляде был вызов. Героини моих картин — женщины. Моим

кумиром никогда не был Павел Корчагин. Кумиром была Женщина. О Женщине — все мои фильмы. В героине «Прорвы» есть что-то и от моей матери, и от любимой женщины. Ведь фильм — об униженности женщины и несостоятельности мужчины в нашем обществе.

А что касается «нездешней» красоты Уте Лемпер, то ведь многие годы советский экран тиражировал совсем другой женский имидж.

Когда Михаил Сергеевич Горбачев пришел к власти, он не был мне особенно близок по многим причинам. Но когда я увидел его жену, подумал: этот человек сделает очень многое для страны — такое, чего от него не ждут и чего он сам от себя не ждет. Я его бесконечно ценю и уважаю за то, что он умеет любить свою жену и не стесняется этого. Дело не в том, какая Раиса Максимовна, главное, он относится к ней как к Женщине. До этого ни одного такого правителя у нас не было.

Снимая «Прорву», я не задумывался о судьбах мира, нет. Я думал о себе и о тех, кто рядом со мной. Я знаю, нам необходимо изменить свое отношение к своему прошлому. Оно абсолютно неверно сегодня, как было абсолютно неверно и несколько лет назад, только с другим знаком. Отказываясь от своего прошлого, мы обрекаем себя на такой же конец, как то поколение, у которого мы отняли прошлое. И за это будем наказаны.

Я хотел рассказать о прошлом так, как я на самом деле его чувствую. Знаю, картина может вызвать неприязнь у бывших диссидентов. Они могут сказать: «Ты умиляешься тому, что кто-то бил в барабан». Я, кстати, не бил в барабан и не ходил в пионерском галстуке. Но я знал, что мне хотелось бить в барабан и носить пионерский галстук. Я видел глаза людей и помню самых умных, самых тонких, которые были счастливы в то время. Они жили, любили, страдали и вообще были молоды. Вот где трагедия жизни...

— *В картине прочитываются приметы и довоенного, и послевоенного времени. Вряд ли это случайность...*

— Хроника разных времен, архитектура разных времен, музыка разных времен, но все это одна эпоха, тоталитарная. И чем дальше мы подобно космическому кораблю удаляемся от этого времени, тем это яснее.

Процесс общения зрителя и автора фильма — супружеский, взаимный, он требует усилий с обеих сторон. Я давно замечаю, что исчезла наивная зрительская вера в экранный образ. Каждый так и норовит схватить тебя за руку, уличить в неточности.

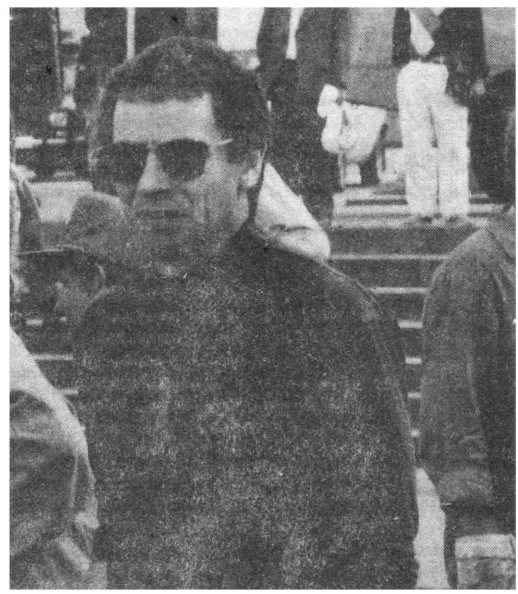
Вот некоторые специалисты говорят: «Ну, зачем же он берет кадры цветного послевоенного парада и подает это как парад 30-х годов?» А я вам на это скажу, что вы — в плену своих знаний. Это парад 38-го года, снятый на цветную пленку. Выискивая несоответствия, такие, как телевизионные антенны на домах, вы не видите картины, вы занимаетесь ловлей блох...

Как многие критики смотрят картину? Они записывают мысли в тетради, переговариваются, входят и выходят... А ведь кино — вещь, построенная на чувстве.

Нет страны, которая бы не радовалась, что распалась советская империя. Но мы-то не можем к этому относиться, как ученый к научному опыту. Если я скажу, что Америка — это империя, это не понравится американцам. Но от этого Америка не перестанет быть империей. И если бы она стала распадаться, я посмотрел бы, что стало бы с американцами. А французы, которые уж такие противники нашей империи,— неужто у них все в порядке по части имперского сознания?

Почему мы восхищаемся Возрождением? Эта эпоха цельного сознания. И мои герои живут в эпоху цельного сознания — в имперскую эпоху.

Мне кажется, тот процесс, который у нас происходит, очень страшен. Все поднапряглись и стронули с места глыбу империи, а когда она стала падать, вдруг закричали: «А почему она падает на нас?»



И. Дыховичный на съемках фильма «Прорва»

Это картина — об имперском сознании. Но его можно показать со стороны, а я его показываю изнутри, если хотите — из себя. Это многих раздражает. «Почему он показывает такую благополучную эпоху? Ведь тогда же расстреливали?» Да не смешите меня. Я отлично помню время, когда стреляли людей. Когда моего отца забирали, было солнечное утро, люди весело бегали по улицам. Чтобы кого-нибудь ограбили в подворотне? Не помню. Чтобы кому-то сказали: «Жид!» — не помню. Была замечательная страна, и были чудесные отношения у людей.

— *Где вы нашли замечательную актрису Уте Лемпер? Как вам так повезло?*

— Я знаю, что все удачи имеют проекцию в твоей собственной биографии. Если ты много сил потратил в жизни на то, что любишь, то к тебе

приходит удача. Но надо долго ждать. Когда все уйдут, ты должен ждать. И я уверен, что эта случайность не случайна. Я был настолько энергетически заряжен, что она это почувствовала. Ведь я ей ничего не мог объяснить, она не читала сценария, никогда не была в социалистической стране, но я смог ее убедить.

— *Сначала, насколько я знаю, вы хотели пригласить известную «звезду»?*

— Не я, а продюсер, это было его условие. Надо сказать, что я этого сначала боялся.

Среди звезд, похожих на мою героиню, были актрисы с такими давно сложившимися, стереотипными имиджами, что в нашей стране зритель бы не поверил им. Поэтому я придумал компромисс: нашел «звезду», неизвестную в киномире. Ее не знают в нашей стране — она шансонье, а не шлягерная певица. Но, конечно, это удача. Это счастливое сочетание — немка, которая живет в Англии, выступает в Париже. Для нее родина там, где есть интересная работа, где люди, с которыми она разделяет свои чувства. И я совершенно уверен, что родина не там, где березы. Точно такие же березы, как в России, есть в Канаде. Если есть в этой стране люди, с которыми вы разделяете чувства, вам ни в коем случае нельзя уезжать, как бы бедны вы ни были.

Я уверен, что у этой актрисы огромное будущее, как у кинозвезды, хотя у нее состоялась музыкальная карьера — она суперталантливая певица и танцовщица, человек феноменальной работоспособности. Я боялся, что она будет шокирована нашими условиями, но она была терпимее любого нашего актера, и ее не смущали никакие обстоятельства, потому что она увидела цель и поверила в нее. Конечно, можно сказать, что в этих обстоятельствах ей пришлось прожить всего полтора месяца. Но человеку, который в таких условиях никогда не жил и не работал, нет никакого резона обрекать себя на трудности даже на такой короткий срок.

— *Я знаю, что вы были поставлены в очень жесткие рамки: за полтора месяца вам надо было снять с актрисой все сцены. И вы знали, что вам не удастся ее больше снять.*

— Продюсеры экономили на всем и на этом тоже. Если продюсер не профессионал, он экономит на копейках. Я и так сэкономил им астрономические суммы. Но ничего губительнее этого жесткого условия — приезд актрисы только на месяц и десять дней — не было для картины. Причем сама актриса была готова приехать еще раз, уже без гонорара. Но продюсеры не захотели оплатить дорогу и гостиницу, посчитав, что отснятого материала достаточно. Я, разумеется, снимал впрок, чем мог, себя страховал, но я же не компьютер.

И, конечно, у нас нет института сценария. У нас есть сценаристы — выдающиеся литераторы. А на мой взгляд, сценарист — это бухгалтер. Вот в чем я преклоняюсь перед американским кино — там гениальные сценаристы. Еще не начали снимать, а уже все выверено до мельчайших подробностей. Я же во время съемок постоянно обнаруживал: этого не хватает, другого, и должен был сочинять на ходу.

— *Совершенно незабываемый образ создается в фильме музыкой. Музыка написана специально для фильма?*

— Сначала я работал без музыки. Но выбрав певицу такого класса, как Уте Лемпер, на главную роль, я понимал, что не использовать ее возможности было бы расточительством.

Я пригласил молодого композитора, но он отказался со мной работать — ему не понравился материал. И тогда я нашел старые музыкальные номера: так называемая официальная музыка 30-х годов была чрезвычайно талантлива. Ни Дунаевского, ни Цфасмана, ни Блантера вы не вычеркнете из истории музыки. Эта музыка была образом эпохи, страшной эпохи, но абсолютно сформулированной эпохи, ее не свалишь одним ударом.

Однако мне хотелось, чтобы эти номера звучали незаезженно, свежо. И тогда с разрешения Юрия Буцко я «разбавил» забытые мелодии его сочинениями, опять-таки неновыми.

— *Вы делаете второй фильм с одним из лучших операторов мира Вадимом Юсовым. В этой картине вам, наверное, приходилось с ним бороться: во-первых, с его хронологической памятью, а во-вторых, навязывая ему свой стиль?*

— Все лучшее, как я уже говорил, рождается в тяжелом сопротивлении. Благодаря сопротивлению Вадима Ивановича я находил неожиданные решения. Например, когда мы собирались снимать сцену из «Лебединого озера» в Большом театре, а потом продолжить ее у фонтана на ВДНХ, Вадим Иванович сопротивлялся, считая такое сочетание нелогичным. Тогда я сказал: замечательно, будем всю сцену снимать на ВДНХ.

Кто-то назовет наше изобразительное решение кичем, пусть так, я не спорю — мы же пытались в своей картине выразить стиль эпохи. Я бы не стал снимать картину, если бы изначально не видел четко ее образ. Но от более жесткого я пришел к менее жесткому стилю, чем обязан спорам с Юсовым.

— *Актеры в вашем фильме выглядят совершенно неузнаваемо. Создается впечатление, что все это новые лица на экране.*

— Мои актеры поверили мне и отказались от стереотипов актерской игры. Ведь смена душевного состояния, настроения происходит за несколько секунд, часто мы воспринимаем не слова, а энергетику человека. Так же и картина построена на смене трагедии и комедии, в ней, грубо говоря, обрезаны концы и начала, они сменяются, как чувства человека,— моментально.

Может, кому-то это покажется нелогичным, кому-то не понравится, но так я чувствую, так вижу мир. У каждого человека свои ритмы, у кого-то секундные, у кого-то минутные, у кого-то трехчасовые. Я постарался выразить внутренний ритм каждого героя, и, мне кажется, это у меня получилось.

Правда, для того чтобы сделать очень интересную актерскую картину, нужны большие деньги. Объясню почему. Потому что если вы снимаете сцену, в которой существует три перехода от одного состояния к другому, ее нельзя снимать в один день, вы должны снимать три дня, а потом из трех сцен смонтировать одну. Но это роскошь. Я мечтаю когда-нибудь это сделать.

— *У вас играют и профессионалы, и непрофес-*

сионалы, но они прекрасно сосуществуют в кадре. Как вам это удается?

— Действительно, есть такая теория, что профессионалы и непрофессионалы не могут работать вместе в кадре. Но я поставил эксперимент. У меня есть два абсолютных непрофессионала — Писатель и Горбачевская. (Писателя играет сын режиссера Дмитрий Дыховичный, а Горбачевскую — художница-авангардистка Катя Рыжикова.— *Р. Ф.*) Сначала у них и профессиональных актеров были сложные отношения. Но потом они друг друга полюбили и помогали друг другу.

В этом эксперименте, мне кажется, есть глубочайшая правда: роли, в которых непрофессионалы снимались, от их непрофессионализма только выиграли. Есть вещи, которые в кино нельзя, как в театре, фальсифицировать. Если женщина некрасива, она может за счет своего таланта и голоса казаться красивой в опере, но не в кино.

— Вы сняли картину в прошлом году. Если бы вы начали сейчас, при нынешней инфляции, вы, наверное, уже такую сложнопостановочную картину ни за что бы не осилили.

— Точно бы не снял. Может, найдутся подвижники... Для этого нужны героические усилия и авторитет, чтобы пробить столько стен. А если обладаешь авторитетом, то зачем себя так утомлять?

Вот вопрос: что лучше для художника — идеальная жизнь или невыносимая жизнь? Возможно, я скажу страшную вещь, но в идеальных обстоятельствах ничего не родится. Обстоятельства должны быть человеческими, но не идеальными, если хочешь создавать хорошие картины. Мне никто не верил. Как я, которого выгоняют со студии, сниму такую картину?

— Но сегодня денег ваших продюсеров не хватило бы и на одну десятую часть картины. Сколько она стоила?

— Пять миллионов рублей и примерно пять миллионов французских франков, которые продюсер получил в разных фондах, хотя, сколько французы потратили на картину, я по понятным причинам никогда не узнаю. Думаю, что на мне прилично сэкономили. Американский продюсер, которому принадлежит известный фильм «Секс, ложь и видео», провел у нас на съемках несколько дней. Он не мог поверить, что съемочный день стоит 1000 долларов, а все съемки стоили 50 тыс. долларов. Самый дешевый съемочный день в Голливуде стоит 35 тысяч долларов.

— Для многих режиссеров копродукция — желанная цель. Кажется, что такой способ производства решает большинство проблем. Но не возникают ли для режиссера, который сталкивается с западным партнером, новые, ранее неведомые ему трудности?

— На смену чиновникам пришли деловые люди, которые давят на художника даже в большей степени, потому что они вынимают деньги из своего кармана. Встречаясь с западным продюсером, режиссер вынужден слушать его, так как он не знает, что находится по ту сторону стены, не знает ту жизнь, не знает западной публики... Сегодня мы поставлены в обстоятельства полной зависимости. Потому что без гарантированного проката на Западе ни один человек, способный финансировать картину здесь, не даст ни копейки.

Я — оптимист по натуре, я считаю, что художник должен заниматься многими вещами, организовать весь процесс, и в конце концов, если он человек способный, найдет своего продюсера. Но путь будет очень тяжелый и трудный, потому что мы сегодня абсолютно брошены своим государством.

— Значит, вы сами нашли своих продюсеров?

— Никто за меня ничего не делал, мало того, когда я нашел продюсера Александра Шкодо, его на студии отговаривали со мной работать.

Конечно, мне очень помогла пресса, которая была во Франции на мои предыдущие картины «Элия Исаакович и Маргарита Прокопьевна», «Братья», «Черный монах», международные призы. Все кинорежиссеры стремятся к призам, но одни это делают в силу амбиций, это как бы их медали на собачьей выставке, а другие понимают, что призы дают возможность работать дальше, реализовать свои планы. Я говорю это абсолютно честно, искренне убежденный в том, что необходимо выставлять свои работы на оценку. Хотя меня, не скрою, это раздражает.

— Это первый опыт в кино вашего российского продюсера Александра Шкодо?

— Первый и, может, даже последний, я не знаю, насколько ему это понравится. Он очень обескуражен началом проката картины. Хотя он внутренне очень в нее верит. Я почему-то тоже верю, что успех картине гарантирован. На успех никогда не надо рассчитывать. Надо к нему стремиться, обязательно надо к успеху стремиться.

— Это не первый ваш опыт работы с французами?

— Нет, я имел опыт довольно трудный, я могу рассказать много хорошего и достаточно тяжелого. У меня были минуты отчаяния, обиды от чувства беззащитности. Ведь мы не защищены законом, у нас нет авторского права, мы, советские режиссеры,— как люди из третьего мира в чужих странах. Со мною могут разговаривать свысока, даже если они уважают меня как художника, но они понимают: я беззащитен, за меня никто не вступится. Никакой Союз кинематографистов не поддержит, скорее, наоборот. В Америке есть гильдии режиссеров, актеров. Если ты попадаешь в беду, тебя гильдия поддержит, у нас ничего подобного нет. Пока есть дележ, драка за то, кто займет горку,— как в детской игре «Царь горы».

— У вашей картины много поклонников в нашей стране, но у некоторых иностранцев она вызывает раздражение и неприятие. Как вы это объясните?

— Они не хотят видеть нас счастливыми. Им это глубоко несимпатично. Им намного спокойнее считать нас убогими.

...Я унаследовал от своих родителей любовь к тому, что нашим детям сегодня трудно полюбить. И это не ложный патриотизм. Это умение видеть прекрасное в жизни. И это ужасно — отнять у людей ощущение полноценности прошедшей жизни. Это абсолютно негуманно.

С. Добротворский

Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма

Говоря об искусстве 30-х годов, мы предлагаем конкретизировать широко бытующий ныне термин «мифотворчество» в понятии «тотального», «всеобщего» реализма. Здесь обнаруживается главная характеристика реалистического метода — его претензия на абсолютную и окончательную достоверность изображаемого, обязательного для всех правдоподобия, что в принципе характерно для классического мифа, трактующего мир в безусловных, совершенных формах, превосходящих опыт и логику.

●

«Чапаев» братьев Васильевых — впечатляющий пример полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики. Настоящая работа, впрочем, не претендует на аргументацию в развернувшемся споре о том, насколько соответствует настоящий В. И. Чапаев легендарному персонажу советской мифологии, насколько заслуженно причислен он к героическому пантеону. Это задача историков, наша же цель — проследить процесс превращения реальной личности в культурного героя, действительности — в миф. Каким был Чапаев в жизни, нам, быть может, еще предстоит узнать. Ясно одно — несколько поколений советских людей воспринимают как историческую данность экранный характер, созданный Васильевыми и Бабочкиным в русле идейных задач своего времени.

Основания для этого дают сами авторы картины, писавшие: «Произошла интереснейшая в творческом отношении вещь, когда мы, не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, воссоздали его, потому что образ соединил в себе все типические черты, которые неотъемлемо *должны были быть присущи* Чапаеву. Мы пришли к *познанию действительной, реальной правды* этого человека...»[1] (в обоих случаях курсив мой.— *С. Д.*).

Из этих слов явствует, что отправной точкой в творческом поиске режиссеров была не реальность персонажа, но типические представления о нем, не действительность, но «познание» действительности. Иными словами, здесь срабатывает высшая форма тотального реализма, позволяющая овеществлять в типических чертах то, чего может и не быть на самом деле.

Доказательством этой гипотезы является тот безусловный факт, что открытие «реального» Чапаева произошло именно в картине Васильевых, а не в одноименном романе Фурманова, написанном на 12 лет раньше. Фурманов собрал характер Чапаева из собственных частных наблюдений, из впечатлений о «реальном» человеке. Исходная же посылка Васильевых, напротив, заключалась в «идеальности» образа, то есть лишь в формальной соотнесенности с человеком, называвшимся Чапаевым в жизни. Следует предположить (и подтверждение этому мы находим в многочисленных записях и высказываниях авторов фильма), что ссылка на экранизацию книги Фурманова, на воспоминания боевых товарищей Чапаева служила лишь поводом для ориентации на персонаж во всех отношениях вымышленный.

Так, в статье «Чапаев» Фурманова и «Чапаев» на экране» братья Васильевы признавались: «Фурманов дал нам много намеков. Мы пользовались ими очень произвольно»[2]. В заметках к постановке фильма режиссеры указывали: «Герой картины — легендарный Чапаев. Мало кто о нем знает. Каким он был на самом деле — почти никто не знает. А представление о нем какое-то есть: герой — это все знают»[3].

Каким должен быть герой, в то время действительно знали все. «Герой» — клише «политического письма», которое, по замечанию Ролана Барта, описывает «историю как идеологию», а в процитированном выше высказывании позволяет Васильевым, не заботясь о логике, назвать Чапаева «легендарным» и тут же признать: «Мало кто о нем знает». Однако легенда важнее человека. В условиях тотального реализма осуществляется парадоксальная процедура: миф персонифицируется в конкретную фигуру.

Интересно, что дети Чапаева, приглашенные режиссерами консультировать картину, поначалу отказали Борису Бабочкину в сходстве с отцом, однако впоследствии, «убежденные» общим героическим строем фильма, признали Чапаева на экране[4]. Именно этот облик и отложился в отечественном сознании как каноническая внешность легендарного военачальника. Причем отложился в наборе характерных атрибутов. Чапаев ассоциируется с усами, буркой, папахой. Братья Васильевы, словно сознательно закладывая фундамент мифа, манипулировали уже существующими мифологемами. Их подробное перечисление заняло бы слишком много места и открыло бы простор слишком вольным ассоциациям, поэтому ограничимся лишь несколькими примерами.

Чапаевские усы повторяют форму усов популярного Макса Линдера. Бурка заимствована из кавказского фольклора, обладавшего к середине 30-х годов известными конъюнктурными преимуществами. Демократические, на грани скоморошества, манеры руководства, ужимки и словечки Чапаева проецируют его образ на легенду о Суворове, чей полководческий авторитет в период создания фильма всячески пропагандировался, а опыт — поощрялся.

Из этого следует, что фильм, являющийся даже в авторском замысле вольной вариацией на тему героя, в условиях господства радикальной идеологии был воспринят как абсолютная реальность. Благодаря работе Васильевых Чапаев состоялся в общественном сознании, обладавшем до той поры только информацией о «реальном» (а стало быть, и несуществующем) человеке. «Настоящим» стал культурный герой, приобщенный к идеологической концепции эпохи.

Большое количество произведений о Чапаеве возникло на всех наличествующих уровнях культуры уже после появления фильма на экранах. Образ Чапаева как бы пронзил слои культурной иерархии 30-х годов — от низового народного фольклора до элитарной поэзии. Причем, как убедительно показал в своей работе В. Сидель-

[1] Братья Васильевы Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1982, с. 140.

[2] Там же, с. 131

[3] Там же, с. 139.

[4] Там же, с. 140.

ников, многие из этих сочинений заимствовали сюжетный материал фильма в качестве документальной основы[5].

Сравним для примера сцену гибели Чапаева в фильме и в интерпретации колхозного хора Новокузнецкого района Саратовской области.

Вот как записана сцена в литературном сценарии Васильевых:

На берегу Урала мечутся люди.

На волнах реки виднеются фигуры плывущих на тот берег.

Петька, поддерживая раненого Чапаева, осторожно сводит его с обрыва.

Земля осыпается под ногами...

Петька напрягает все силы и кричит:

— Чапай ранен!.. На тот берег его!

Красноармейцы бросаются на помощь.

Окружают Чапаева. Осторожно спускают его к реке.

Петька, пятясь спиной, прикрывает товарищей...

И далее:

Белые обстреливают Чапаева.

Красноармеец, плывущий рядом, вскрикнул... погрузился в воду.

Чапаев напряженно работает рукой.

Петька выпускает последнюю пулю...

Чапаев напрягает последние силы.

— Врешь!.. Не возьмешь!..

Петька щелкает затвором, вскакивает и бросается к Уралу.

В ту же минуту несколько пуль пробивает ему спину.

Он делает еще шаг и падает у самой воды.

Плывет Чапаев.

Пулемет поливает воду пулями.

Петька делает отчаянное усилие, приподнимается на локтях и снова падает.

Чапаев ослабел... Уже близко берег...

Белый пулеметчик сужает круг...

Поднялось над водой лицо Чапаева. Показалась голова... и скрылась в водах Урала[6].

А вот как описывается эпизод в народной песне:

...Петька лег, не отступает,
Метко пули шлет.
Поперек реки Чапаев
Раненый плывет.
До последнего сражаться,
А затем в штыки!
Косит Петьку-ординарца
Пуля у реки.
...Громкий выстрел, скачут кони.
За околицею свет.
Кто уходит от погони?
Почему Чапая нет?
Знать, обдумывали дело,
Обошел казачий сброд.
Кто же там в рубахе белой
По реке Урал плывет?
Будь же проклят, черный ворон,
В поле к белому ступай,
У меня на сердце горе —
Тонет, тонет наш Чапай[7].

Как видно, дублируется не просто канва эпизода, но и динамика кадра, ракурс, условная «крупность», монтажные переходы фильма. С вымышленной сцены словно снимаются свидетельские показания, художественная версия приобретает статус документальной съемки.

В ином культурном контексте к образу Чапаева обратился О. Э. Мандельштам. По свидетельству Э. Г. Герштейн, в мае — июне 1935 года им был написан целый «чапаевский» цикл, из которого до настоящего времени сохранились лишь два стихотворения. Одно из них является пересказом двух сцен фильма — каппелевской атаки и ставки Бороздина. В другом поэт осмысляет собственную судьбу (12 мая 1934 года он был арестован) через экранный образ Чапаева:

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой.
За бревенчатым тыном, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего[8].

По верному замечанию Н. Зоркой, «чапаевские» стихи Мандельштама дают «знаменитому фильму дополнительный ракурс и координату времени дальнейших исторических судеб чапаевской вольницы»[9]. В чем эта координата? Вероятно, в том, что бытование Чапаева на столь разных культурных уровнях демонстрирует специфику бытования мифа в массиве тоталитарной культуры. Именно фильм стал мощным генератором фольклорной чапаевской волны. На его основе были созданы сказка М. Коргуева «Смерть Чапаева», былина М. Крюковой «Чапай», «Былина о Чапаеве» Т. Туроева, сказка А. Филониной «Жив Чапай», былина северного сказителя П. Рябинина. Только после выхода фильма появились песни профессиональных композиторов и поэтов: «Песня 25-й дивизии» А. Суркова и Ф. Климентова, «Гибель Чапаева» М. Долинова и Л. Васильева-Буглая, «Песня о Чапаеве» С. Болотина и А. Новикова.

Работа Васильевых утвердила в общественном сознании и окончательную версию о гибели Чапаева в водах Урала. До той поры

[5] Сидельников В. Писатель и народная поэзия. М., 1974.

[6] Братья Васильевы. Собр. соч., т. 2, с. 127—128.

[7] Цит. по сб.: «Чапай». М., 1938.

[8] Цит. по ст.: Зоркая Н. Страшное, правдивое и мстительное искусство. Осип Мандельштам о кинематографе.— «Искусство кино», 1987, № 4, с. 95.

[9] Там же.

версия базировалась лишь на том, что тело легендарного комдива не было найдено после боя. В 20-е годы всерьез обсуждались и другие гипотезы. Так, в 1926 году, то есть, что особенно важно, после выхода в свет книги Фурманова, излагающей версию утопления, в «Правде» появилась публикация, красноречиво озаглавленная «Арест убийцы Чапаева». В ней сообщалось, что пензенскими сотрудниками ГПУ «арестован колчаковский офицер Трофимов-Мирский, убивший в 1919 году попавшего в плен пользовавшегося легендарной славой начальника дивизии тов. Чапаева. Мирский служил счетоводом в артели инвалидов в Пензе»[10]. Версию утопления с осторожностью принимал и сам Фурманов, хотя и использовал ее в финале своего романа. Однако с выходом на экраны фильма смерть Чапаева в уральских водах обрела права исторической реалии настолько, что И. С. Кутяков, соратник Чапаева и один из наиболее добросовестных его биографов, включил этот эпизод в свою документальную книгу[11].

●

В чем же состоит воистину магическое действие фильма братьев Васильевых на умы современников и на грядущие поколения? Выше мы пытались показать, каким образом концепция тотального реализма восходит к мифологическому значению. Теперь попробуем проследить, как соотносятся идеологическая задача картины и ее структура.

Миф — прямой и естественный продукт тотального реализма, объявляющего действительность завершенной и застывшей. Обращаясь к эстетике 30-х годов, мы обнаруживаем в ней именно такую стабильную космогоническую модель мира, где находится место для демиурга-основателя (Ленин) и его наместника на земле (Сталин), где присутствует миф творения (революция и гражданская война) и наступившего «золотого века» (современность), где формируется пантеон героев и их антагонистов (миф «вредителей»). Сама идеология становится мифологией, формируя особого рода мироощущение, близкое к архаическим представлениям о мире и месте человека в нем.

В этой ситуации идеология поглощает и историю, переписывая ее сообразно требованиям «социального заказа». «Заказ» своей работы братья Васильевы сформулировали так: «Необходимо было, поднимая до легендарности образ Чапаева, заставить зрителя продолжать ему верить как человеку, который может для нас послужить примером»[12]. Здесь был и далекий стратегический смысл, обусловленный общей идеологической ситуацией времени,— перераспределение исторических фигур. К. Симонов вспоминал, что «в свое время Сталин сначала поддержал «Чапаева», а вслед за тем выдвинул идею фильма о Щорсе. И Чапаев, и Щорс были подлинными героями гражданской войны, но при этом, с точки зрения общих масштабов, были, конечно, фигурами второго плана[13]. «И поддержка Сталиным фильма «Чапаев», и его идея фильма о Щорсе пришлись на ту пору, когда фигуры первого плана, занимавшие высокие посты в современной армии... были предназначены к исчезновению из истории гражданской войны,— не просто к исчезновению из жизни, а к исчезновению из истории»[14].

Экранный Чапаев, таким образом,— персонификация идеологической установки. Чапаев стал исторической реальностью благодаря причастности определенной идее. Его «человекоподобие» в известном смысле сводилось к посредничеству между идеологией и ее возможными адресатами. Нас, однако, интересует другое — каким образом осуществляется идеологическая установка на архетипическом уровне «коллективного бессознательного», к которому активно апеллирует искусство 30-х годов и особенно кинематограф. Это закономерно — идеология настолько смыкается с мифологией, что выражает себя в очищенных, архаических образах, прорываясь к глубинным, «доопытным» представлениям.

Очевидно, что идейная концепция «Чапаева» — противостояние народной стихии и революционного порядка, анархической вольни-

[10] «Правда», 1926, 6 февраля.

[11] Кутяков И. Василий Иванович Чапаев. М., 1958. Споры об обстоятельствах гибели Чапаева, однако, не затихли. В 1964 году Н. А. Мальцев, ссылаясь на данные венгра-интернационалиста Ф. Кульчара, выдвинул версию, согласно которой легендарный комдив был убит в перестрелке и похоронен соратниками в районе Уральска (см.: «Советский воин», 1964, № 6). В 1967 году свидетельство Ф. Кульчара подтвердил еще один очевидец, его однополчанин Веселин Марков. (См. об этом: Марченко В. Где похоронен Чапаев? — «Красная звезда», 1989, 2 сент.; Мальцев Н. Чапаев не утонул!..— «Красная звезда», 1990, 18 авг.

[12] Братья Васильевы. Собр. соч., т. 2, с. 142.

[13] Фигура Щорса — «украинского Чапаева» — уже подвергалась основательной ревизии. См.: Николай Щорс — легенда и реальность.— «Искусство кино», 1990, № 9.

[14] Симонов К. Глазами человека моего поколения.— «Знамя», 1988, № 4.

цы и железной дисциплины — восходит к основополагающей оппозиции мужского и женского, где массы олицетворяются в женском начале — природе, чувстве, душе (анима), а сплотившая их революция в начале мужском — силе, организации, культуре, духе (анимус). Заложенная еще в 20-е годы традиция показа масс через женское, «многое», бесформенное торжествует и в период 30-х. Организующая сила революционной идеологии воплощается — напротив — в уникальном, мужском.

В этом смысле фигура самого Чапаева существует в фильме как медикативная, посредничающая. Он в равной степени принадлежит обеим стихиям: по отношению к своим бойцам выступает как инициатор, организатор, «агрессор», однако, сталкиваясь с Фурмановым — «демиургической инстанцией», посланцем «высшей идеологии», обнаруживает очевидно подчиненные, женские черты. Сложность характера, сыгранного Б. Бабочкиным, для нас значительна именно тем, что его человеческие качества демонстрируют «одновременность» на обоих полюсах мифа, а стало быть,— посредничество в мифологическом слое фильма.

С одной стороны, Чапаев — отец-командир. С ним ассоциируются порядок и справедливость. Патерналистская роль Чапаева особенно видна в дуэте Анка — Петька, чьи квазисексуальные отношения наводят на мысль о близнечной паре, сопровождающей мессию. Антагонист Чапаева — полковник Бороздин — заявлен как раз в обратном качестве. Подвергая экзекуции брата своего денщика, он разрушает пару и обнаруживает антипатерналистскую тенденцию. Тем самым в фильм вводится еще один важный мотив: Чапаев, будучи выходцем из народа, доводит свою миссию до конца, а Бороздин при всем его культурном антураже (манеры, музицирование при свечах) оказывается «ложным отцом», дети которого перебегают в ряды чапаевцев. В свою очередь перебежчик может быть рассмотрен и с точки зрения мифологического образа «блудного сына», наконец-то обретшего пристанище.

Рядом с Фурмановым Чапаев оборачивается женской ипостасью. Важно отметить, что сам комиссар, проводник идеологии осуществляется словно «вне» пола, чем очевидно вписывается в портретную киногалерею коммунистов 30-х годов с их доведенной до стерильного абсолюта маскулинностью. Под категорию пола здесь скорее попадает сама коммунистическая идеология, рисующаяся жесткой, подчиняющей иерархией истины. Ее носители наделены не витальной силой, но духовной мощью. Они — всего лишь каналы передачи верховного знания, своего рода совершенные ангелы духа.

Именно это обстоятельство выделяет противоположность в мужской энергетике Чапаева. В спорах и беседах с Фурмановым он будто делегирует ведомую им вольницу. Бабочкин акцентирует взвинченную, эмоциональную манеру Чапаева, его уязвимость перед несокрушимыми доводами комиссара. Напомним, что важной претензией Фурманова к Чапаеву становится внешний вид последнего. При Фурманове комдив «рассупонивается», снимает портупею, выпускает гимнастерку из-под ремня (то есть приобретает бесформенную «женскую» внешность). Вместе с тем, в предыдущих эпизодах он выступал перед бойцами в полной командирской амуниции, ибо в массовых сценах олицетворял «мужское», структурированное начало.

Выходя победителем в идейных спорах с Чапаевым, Фурманов как бы санкционирует его мужской облик, вкладывает в него идейное содержание, после чего, выполнив свою земную миссию, возвращается в мир сущностей. В гибели Чапаева опять доминируют женские мотивы — луна, ночь, вода. Бойцы в белье мечутся по обрывистому берегу Урала, теснимые темной массой врагов, однако и здесь внешний облик Чапаева подчеркивает его действенность: на фоне одетых в исподнее красноармейцев его темные галифе и белая рубаха одинаково адресуют и к избиваемому красному отряду (женское начало) и к причастности бессмертной идее (мужское начало).

Таким образом, Чапаев, разрешая фундаментальную оппозицию фильма путем прогрессивного посредничества, выступает в образе мифического андрогина, двуполого существа. Перед бойцами он брутален и агрессивен, перед идеей — подчинен. Каким образом эта позиция реализуется в строении фильма? Разберем подробно два примера.

1. В самом первом эпизоде фильма Чапаев поворачивает бегущих бойцов и вдохновляет их на победу. «Идеологическая» оппозиция сцены элементарна — поддавшаяся панике масса и авторитетный военачальник, эту массу подчиняющий. Базовая же оппозиция эпизода, реализованная в пластике кадров, свидетельствует о том, что Чапаев здесь — мужское, а бегущий отряд — женское начало. По Фрейду их отношения изначально эротичны, так как войско представляет собой особый род искусственно созданной массы, где культивируется обманное представление о верхов-

ном властителе (полководце), который любит каждого отдельного члена равной любовью[15]. Масса руководствуется эмоциями, военачальник организует ее волей и рассудком.

Сцена начинается с эмоционального тона. Еще на затемнении после вступительных титров слышен приближающийся звук колокольчиков — почти ритуальный зов. Следующие кадры построены так:

1) Слева и в глубину кадра (то есть в двухмерной проекции — вверх) устремляется толпа полуодетых красноармейцев. Справа из-за границы кадра (то есть сверху) на них вылетает чапаевская тачанка. Сам мизанкадр символичен. В большинстве культурных традиций левая сторона выступает в качестве «женского» знака, а правая — «мужского». Вместе с тем «низ» и «верх» в мифологических системах олицетворяют соответственно земной и небесный миры, и шире — материальное, плотское и духовное, божественное. Таким образом, расстановка сил заявлена в топологии первого же кадра фильма. Масса, движущаяся снизу и слева,— земное, женское; Чапаев, появившийся справа и сверху,— мужское, божественное.

2) На следующем среднем плане мы видим поясной портрет Чапаева, обращающегося с речью к бойцам. Мужское начало выделяется в отдельную наступательную единицу.

3) Та же сцена, что и в кадре 2, снята с обратной точки. Речь Чапаева продолжается, но теперь зритель видит его со спины, доминирующего над разрозненной массой. Чапаев как бы возвышается над красноармейцами, подавляет их своей приближенной к зрителю фигурой.

4) На общем плане, повторяющем кадр 1, изменяется направление движения. Чапаевская тачанка стремится по той же траектории сверху вниз и справа налево, но теперь «гонит» перед собой толпу в нижний левый угол кадра.

5) Из-за нижней рамки кадра появляется еще одна группа беглецов...

6) ... они встречаются с уже организованной Чапаевым массой красноармейцев. После короткого замешательства обе группы объединяются и продолжают движение влево и вниз.

7) Из-за левой границы кадра появляется тачанка. За ней бегут бойцы.

8) Кадр разбит линией речного берега на две почти равные горизонтальные плоскости. Внизу, у моста, стоят белочехи. Наверху, на линии обрыва, возникают чапаевцы. К звукам колокольчика присоединяются выстрелы.

9) Классический кадр, обошедший все кинотеатры мира: Петька припал к пулемету без щитка, имеющему безусловное фаллическое подобие. Чапаев простирает руку над пулеметом.

10) Чехи бегут по мосту. Чапаевцы преследуют их.

11) Бойцы выстроены в ровную шеренгу, уходящую из-за левой границы кадра в глубину. Отдельно и справа стоит Чапаев, произносящий речь.

В приведенной разработке ни разу не упоминается текстовой ряд. Он становится дополнением к пластическому сообщению, графическому коду каждого кадра. Чапаев предстает здесь в образе уникального, мужского, организующего. Его зоны — правая и верхняя сторона кадра. Красноармейцы, за короткий период экранного времени превращенные командиром из испуганного стада в боевое подразделение, стремятся поначалу вырваться из присущей им левой зоны, но под напором Чапаева вновь устремляются влево. Пройдя левое поле кадра, отряд обрушивается на врага сверху, то есть как осмысленная и организованная сила. Чапаев же в этот момент ассоциируется с фаллосом (ствол пулемета), усмирившим женскую множественность толпы. Исход сцены — стройная шеренга, занимающая присущую ей позицию в левой части кадра, и Чапаев, победно выделенный в правой части. Агрессор-руководитель подчинил и организовал бесформенную массу подчиненных.

2. Если в первом эпизоде фильма Чапаев выглядит как генератор мужского, активного, то его медиативная функция лучше всего просматривается в знаменитой сцене каппелевской «психической атаки».

Шеренги одетых в черное офицеров батальона смерти, будто в медленной любовной игре, наступают на чапаевские траншеи. Они идут не за победой, а за смертью. Об этом свидетельствует назойливо повторяющийся в кадре штандарт с черепом и костями — знак Танатоса, слившегося с Эросом в мазохистском экстазе каппелевцев (остается только предполагать, что побудило одного из режиссеров фильма, Георгия Васильева, сняться в роли командира этого отряда).

Гипнотический ритм атаки завораживает

[15] Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М., 1925.

чапаевцев. Они выставляют делегирующую женскую фигуру — Анку — манипулирующую фаллической конструкцией пулемета. Напряжение возрастает и разряжается в стрельбе, где мужская функция переходит к красноармейцам, избивающим врагов. Однако в кульминационный момент пулемет, посредничающий в этой игре любви и смерти, дает осечку и его роль переходит к Чапаеву, явленному на гребне пирамидального холма и ведущего за собой лавину конницы. Он довершает победный разгром неприятеля. Анка в этот момент в радостном изнеможении падает на кожух пулемета.

Чапаев выступает здесь как посредник-организатор двойного сексуального исхода — в отношениях между каппелевцами и красными и между Анкой и пулеметом. Не вызывает сомнений, что образ последнего, проходящий через всю картину, отягчен безусловной фаллической символикой. Добавим к уже разобранным примерам сцену псевдообольщения Петькой Анки; сцену, построенную на обыгрывании технического устройства пулемета («А это называется щечки...»). Победителем в этой любовной игре выходит именно пулемет, но не Петька. В финале фильма, во время ночной перестрелки, явно противопоставлены два работающих пулемета — чапаевский и белогвардейский, укрытый в башне броневика. Здесь сталкиваются два фаллических знака: живой, уязвимый (чапаевский) и искусственный, смертоносный (броневик).

Двуполость Чапаева в мифологическом слое фильма делает его особенно значительным для культурной типологии 30-х годов. Будучи одновременно на обоих полюсах фундаментальной оппозиции, он демонстрирует чрезвычайно важные механизмы мифообразования в тоталитарной культуре, а в известном смысле и олицетворяет ее (напомним, что в восходящей к К. Юнгу концепции андрогин вообще есть символ культуры). В этом смысле гибель Чапаева, как она показана в фильме, есть единственно возможная культурная версия. Вода, принимающая в свои глубины, ассоциируется с первоначалом, исходным состоянием всего сущего, материнским чревом, оплодотворенным мировым яйцом. Смерть Чапаева в волнах Урала — метафора приобщения к универсуму, знак вечности и бессмертия одного из величайших героев социалистической мифологии.

Карина Добротворская

«Цирк» Г. В. Александрова

К проблеме культурно-мифологических аналогий

Основа коллективного мировоззрения 30-х годов — действительность, превратившаяся в миф, а один из доминирующих мотивов этой мифологии — наступление «золотого века». Бессмысленно говорить о противоречии между реальностью и ее экранным отражением — форма условности заложена уже в самом сознании времени. На этом пути отбрасываются традиционные жанры, объявленные буржуазным пережитком уже теоретиками 20-х годов. Потребности зрителя и стереотипы его восприятия запрограммированы идеологической реальностью, а формально-мифологическую систему предлагает сама жизнь. При этом жанровые механизмы продолжают действовать, производя специфические образования: историко-революционный фильм, «веселую» комедию с коллективным положительным героем, оборонный фильм.

Своеобразие фильма Г. В. Александрова «Цирк» на этом фоне заключается в том, что сформированная как бы вне поля культуры советская мифология «встречается» здесь с культурной мифологией традиционного жанра мелодрамы, включающей фильм в ряд общекультурных архетипов и ассоциаций.

Мелодраматическая основа фильма была отмечена критикой того времени. Упреки Александрову в использовании буржуазного жанра сочетались с комплиментами его

способности преодолеть сценарную основу[1], заставить банальную историю «работать» на советскую идею. Так Бела Балаш писал: «Мы смеемся, и мы тронуты... Так реагирует наш наивно-здоровый инстинкт. Но при этом многих из нас мучит сомнение, удобно ли аплодировать манере, которую мы презирали и осмеивали в буржуазном искусстве. Ведь жанр мелодрамы скомпрометирован навеки. Это смесь джаза и меланхоличности танго, сенсации, акробатики и блеска ревю, цирковой юмор и коронный номер звезды — ведь это как раз то, что на Западе называется «Kitsch». Как же может такой фильм пользоваться успехом у нас? Как он может нам нравиться?»[2] Задавшись этим вопросом в духе времени, критик сам же отвечал на него: «У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставить буржуазному искусству монополию на блеск и красоту»[3].

Современная критика заметила и своеобразный «жанровый нонсенс» фильма. Мелодраматический конфликт в условиях советской действительности лишен необходимой серьезности, ибо неприступной советской стране не страшны злодейства и тайны буржуазного мира. «И режиссер не боится «наворачивать» мелодраму, в которой зритель отчетливо видит кратковременность и преходящесть тревог Мери»[4].

При этом мелодраматическая сценарная основа «Цирка» все-таки расценивается как препятствие, которое пришлось преодолеть режиссеру. И хотя цель достигнута, критика желает Александрову больше не ходить окольными путями. Сам Александров, несмотря на то, что «Цирк» пользо-

[1] Сценарий фильма основывался на пьесе И. Ильфа и Е. Петрова «Под куполом цирка», написанной для мюзик-холла. Характерно, что авторы сняли свои фамилии с титров картины, не согласившиеся с трактовкой Г. Александрова, придавшего сатирической цирковой истории невиданный блеск и размах. В создании сценария принимали участие также И. Бабель и В. Катаев.

[2] Балаш Б. Новое решение темы.— «Искусство кино», 1936, № 7, с. 42.

[3] Там же.

[4] Зельдович Г. «Цирк» — «Искусство кино», 1936, № 7, с. 39.

вался едва ли не бóльшим зрительским успехом, нежели «Волга-Волга» и «Веселые ребята», укорял себя за отступление от чистых принципов советской кинематографии, изначально чуждой всякой буржуазности. «...Я считаю картину «Цирк» более легкой работой и даже некоторым снижением требований к самому себе, как комедиографу. На мой взгляд, этот фильм был сделан на пути наименьшего сопротивления, мелодраматическая основа давала возможность легко добиться успеха, ибо разжалобить — гораздо легче и проще, чем развеселить»,— писал Александров в 1949 году[5]. (Степень искренности здесь не столь важна — существенна тенденция.)

Обратившись к традиционному жанру, режиссер сменил идеологические новообразования восприятия на культурные стереотипы. При этом большая часть из них пропущена Александровым сквозь уже наработанный опыт жанрового кино, с которым он имел возможность познакомиться во время своего пребывания в Голливуде. Своеобразие «Цирка» в органичном слиянии новой советской мифологии и мифологии жанра.

К теме цирка кино уже обращалось, причем в лучших своих образцах. Александров дублирует название известного фильма Чаплина, вышедшего на экраны в 1928 году. Персонаж, названный в титрах Чаплином и портретно загримированный под него, не случайно появляется в александровском «Цирке». Полуслуга-полуклоун, безгласно следующий за немецким антрепренером американской «звезды», символизирует униженное положение художника в буржуазном обществе. Киномиф созданного Чаплином «маленького человека» накладывается на представления советского сознания о роли творческой личности в мире наживы и голого чистогана.

Киноремининсценции находим уже в первых кадрах фильма. Показывая в прологе толпу американцев, преследующих Марион Диксон, режиссер прибегает к классическому приему вестерна, совмещая точку зрения камеры со взглядом человека, видящего преследователей с движущегося поезда. Визуальный знак маркирует географию действия.

Сложность культурных опосредований хорошо прослеживается и в устойчивой оппозиции «черное — белое», являющейся своеобразным лейтмотивом фильма, где сталкиваются два мира — справедливый и несправедливый, мир добра и зла, мир светлой советской действительности и мир темных буржуазных законов. Каждому из миров соответствует свой цирк — микрокосм, подчиняющийся особым волшебным законам. И если в буржуазном цирке головокружительный, смертельно опасный трюк есть не более чем трюк, то в советском цирке он — репетиция будущего. Потому в советском цирке доминируют светлые тона, светлые, физкультурного типа, костюмы, сияющие купола, блондины и блондинки, обилие воздуха и солнечных лучей. В буржуазном цирке властвует антрепренер Кнейшиц, закутанный в черный плащ и царящий в тесном мире ночной символики.

Звезда этого мира — Марион Диксон в исполнении Л. Орловой — первоначально предстает в его цветовой доминанте, брюнеткой. В аттракционе «Полет на Луну» она одета в облегающий чешуйчатый с мишурными блестками костюм примадонны, змеи-искусительницы, женщины-вамп. Однако, исполнив свой триумфальный номер, Марион Диксон снимает парик и обнаруживает естественный светлый цвет волос. Генеральный цветовой мотив фильма конкретизируется в традиционной оппозиции блондинки и брюнетки как положительной и отрицательной героини (хотя в образной системе «Цирка» блондинка — прерогатива советского мира, такая оппозиция характерна и для американского кино). В свою очередь, это разделение предстает не в абстрактных знаках добродетели и порока, а портретно опосредовано уже существующими киноимиджами. Застывшее лицо-маска Орловой-брюнетки отсылает к образу Греты Гарбо, ее белокурая ипостась напоминает Марлен Дитрих. Сходство обыгрывается и в созвучии имен, и в совпадении инициалов: Марлен Дитрих и Марион Диксон. В первоначальном сценарном варианте Ильфа и Петрова героиню звали Алиной, однако Александров дал ей имя, более подходящее для «звезды»[6].

[5] Александров Г. Принципы советской кинокомедии.— «Искусство кино», 1949, № 6, с. 15.

[6] От природы Л. П. Орлова была шатенкой. В «вечную блондинку» ее превратил Александров, точно почувствовавший в своей жене и первой актрисе типажное сходство с голливудскими «звездами». Характерно, что в фотоколлекции Александрова и Орловой, запечатлевшей их с различными европейскими знаменитостями, снимок Орловой и Дитрих разрезан пополам — Орлова знала о своем необыкновенном сходстве с Дитрих и не хотела слишком явных параллелей.

Короткая черная стрижка Орловой повторяет прическу Луизы Брукс — Лулу из знаменитого фильма Георга Вильгельма Пабста «Ящик Пандоры» (1928), ставшего одним из первых экранных воплощений мифа о Лулу — о всепобеждающем женском начале. Одной из вариаций этого мифа была и первая триумфальная роль Дитрих — Лола-Лола из картины Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел», которым Александров восхищался и в создании которого участвовал. Но имидж Лулу, средоточие «буржуазных» представлений о женственности, оказывается навязанным героине Орловой. Ее природные белокурые волосы выдают изначальную принадлежность к миру светлых образов и чувств, то есть к миру советскому. Поэтому знаменитый кадр, в котором актриса наполовину снимает парик, становясь полублондинкой-полубрюнеткой, выдает ее разрываемость между двумя мирами. Об идейной сущности образа Марион, подчеркнутой пластическим решением, операторы «Цирка» В. Нильсен и Б. Петров писали: «Мы пытались в изобразительной форме средних и крупных планов Л. П. Орловой акцентировать постепенные переходы от первоначального образа вульгарной, исполняющей танец на бутафорской пушке, до образа женщины, сознавшей свое место и свои права в Стране Советов»[7].

Хозяином и воплощением темного мира выглядит в фильме антрепренер Кнейшиц в исполнении Павла Массальского. Его облик — облик князя тьмы, беса, дьявола в человеческом воплощении. Не случайно под черным плащом опереточного злодея Кнейшиц носит надувной корсет, маскирующий его пустоту; не случайно в роковой сцене передачи письма он удаляется пятясь и растворяется под инфернальные аккорды. Очевиден пародийный тон сцены, иронизирующей над устойчивым театральным амплуа и посредством этой иронии снижающей опасность злодея для советских людей.

Общекультурные ассоциации Александров впрямую увязывает с политически злободневными. Кнейшиц немец, а стало быть, фашист, олицетворяющий мировое зло — от личной непорядочности до проповеди расизма. Однако, иронизируя над фигурой Кнейшица, Александров как бы иронизирует и над самой фашистской опасностью. Фашизм — это нечто далекое, нависшее, быть может, над Америкой, но смехотворное для советского человека, воздвигшего новый строй добра и справедливости и способного в случае необходимости постоять за него. В предфинальной колыбельной, знаменующей наступление долгожданной гармонии для Марион Диксон, на пути Кнейшица встают люди в военной форме. Инсценируется тезис из главной песни фильма: «Но сурово брови мы насупим, если враг захочет нас сломать».

Кто же персонально противостоит мрачному посланцу ада, кто вступает с ним в борьбу за душу героини? Светлый ангел новой социалистической формации. Режиссер Мартынов (С. Столяров) появляется в фильме в облике летчика, полярника, покорителя природы. Это новый синтетический человек, и его будущий полет под куполом цирка один из эпизодов в непрерывной цепи героических деяний. Персонаж Столярова может ассоциироваться с мифологическим культурным героем, совершающим подвиги по ходу своих странствий. Первоначальный хаос уже преодолен, человечеству дарованы культурные блага, самое справедливое мироустройство установлено, природа подчинена. Теперь осталось только охранять достигнутую гармонию от вторжений извне, чтобы сделать следующий шаг к покорению вселенной. Герой фильма устремляется в стратосферу — «обетованную землю» 30-х годов[8]. Зрители «Цирка» еще помнили о трагическом рекорде экипажа ОСОАВИАХИМ-1, поплатившегося жизнью за покорение 22-километровой высоты. Однако в фильме герой преодолевает не только законы гравитации, но и реальность истории, и незыблемость цикличного хода мифа. С образом крылатого человека, дерзнувшего подняться к Солнцу, связывается образ Икара. Подстроенное злодеем Кнейшицем падение Мартынова наводит на мысль о гибели Икара, однако Мартынов остается жить, нарушая ход архетипической ситуа-

[7] Нильсен В., Петров Б. Как мы снимали «Цирк».— «Искусство кино», 1936, № 7, с. 43.

[8] Анализируя «Цирк» в неопубликованной работе рубежа 80-х годов «Фильм своего времени», В. А. Кузнецова среди прочих точных и верных наблюдений отмечает важную для середины 30-х годов тему слитности пространственно-временных категорий (именно в этот период М. Бахтин разрабатывает теорию хронотопа — единства времени и пространства). По мысли В. А. Кузнецовой, эта тенденция отражается и в образе С. Столярова — «человека со стороны», переходящего в локальное пространство цирка прямо из необозримых просторов Родины, и в авиационном характере аттракциона, ибо символ эпохи — самолет — «пространственно-временной» транспорт. В финальной колыбельной, которую поют представители самых разных национальностей, цирковая арена вбирает в себя масштабы всей страны.

ции, а заодно воскрешая в общественном сознании реально погибших героев. В финале он совершает свой триумфальный полет, торжествуя и над злодеем, и над физическими законами, и над Вселенной, а в конце концов — и над самим ходом истории и мифа.

Персонаж Столярова синтезирует реально-исторические, мифологические и фольклорные черты[9]. Но несмотря на явное желание режиссера подчеркнуть национальные характеристики образа, некоторые западные критики восприняли Мартынова как «белокурую бестию», пленяющего американку. Основания для такой парадоксальной трактовки есть в самом нордическом типе актера, что лишний раз подчеркивает внутреннюю близость тоталитарных режимов и порожденных ими мифов и героев.

С образом Мартынова в фильм входит тема новой мифологии советского человека, перекраивающего традиционную мифологическую систему. Через весь фильм проходит мотив человека-хозяина: «человек проходит как хозяин необъятной родины своей». Такой человек может исправить все, что не отвечает его представлениям о новой мифологизированной действительности, вторгнуться даже в сам фильм. Александров считал, что «советский зритель приходит в кинотеатр не как покупатель. И не как гость. Он приходит как хозяин — хозяин всей страны. И его не обманешь. Если на экране будет допущена ошибка, извращение или неточность, советский зритель по-хозяйски потребует снять такую картину с экрана и поправить того, кто так легкомысленно отнесся к ее выполнению и выпуску на экраны»[10].

Все значимые оппозиции «Цирка» прослеживаются в столкновении двух аттракционов (уместно вспомнить, что Александров принимал участие в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», репрезентативном для теории «монтажа аттракционов» Эйзенштейна). Американский аттракцион называется «Полет на Луну», советский — «Полет в стратосферу». На мифологическом уровне это может символизировать традиционную оппозицию Луны и Солнца, являющихся олицетворениями женского и мужского начал, начал пассивного и активного. По новейшей мифологии это может прочитываться как отсылка к легендарному фильму Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну» и к мифологии новых советских героев — покорителей Вселенной. Центральный образ обоих цирковых номеров — пушка с поднимающимся стволом, которая в структуре фильма может быть прочитана как фаллический символ. Советские циркачи, стремящиеся превзойти иностранное техническое чудо и сделать пушку «лучше», прежде всего делают ее в три раза больше, что указывает на онтологическое превосходство мужской силы советского человека, а значит, свидетельствует о его большей активности и социальной потенции.

В американском варианте роль мужчины сводится только к механическому запуску пушки, а вся тяжесть трюка ложится на плечи женщины. Недаром на американской пушке написано «Human bullet» — «человеческая пуля», что подчеркивает жестокость и бездушие буржуазного аттракциона и всей буржуазной системы, превращающей человека в «пушечное мясо». В советском варианте полет совершает мужчина, он — ядро и герой номера. Американский аттракцион направлен на возбуждение у зрителей эротических чувств (здесь особенно очевидна перекличка с Лолой-Лолой из «Голубого ангела»). В нем преобладают текучие, плавные контуры, змеистая пластика, округлые формы. Образность советского аттракциона, напротив, геометрическая. Он весь устремлен ввысь, герои одеты в белые костюмы, напоминающие прозодежду, в шлемы, их внешность технократически декорирована. Партия Марион Диксон лишается всякой сексуальной подоплеки и превращается в гимнастические кульбиты под куполом. И если первый, американский, вариант номера есть не более чем опасный и двусмысленный трюк, то условность советского номера относительна, ибо воспринимается зрителями как близкая реальность. Советский номер функционален и впрямую проецируется на миф о советском человеке — покорителе природы. Наконец, если в американском варианте мужчина выступает только в качестве инициатора, а затем самоустраняется, оставляя женщину один на один со смертельной опасностью, то в советском мужчина сам вступает в борьбу с природой, являясь одновременно и защитником, и партнером женщины.

Особенно важно, что американский но-

[9] В той же работе В. А. Кузнецова указывает на близость персонажа Столярова сказочному образу Иванушки-дурачка. Не случайно дальнейшая экранная биография артиста была связана с воплощением героев русских сказок и былин.

[10] Александров Г. Принципы советской кинокомедии.— «Искусство кино», 1949, № 6, с. 12—15.

мер — сольный, подчеркивающий пресловутый буржуазный индивидуализм. Парный же советский номер выливается в грациозное массовое действо, не то эстрадное шоу, не то военный парад. При этом, советский аттракцион призванный перегнать американский, имитирует хореографическую манеру американца Басби Беркли и снабжает его советской символикой. Это еще раз выявляет сходство «большого стиля» тоталитарных систем. Организующий структурный компонент действа — белая лестница, по которой герой с огненными факелами в руках ведет за собой всех участников аттракциона[11].

Огненные факелы ассоциируются с мифологическим образом титана Прометея — одного из самых знаменитых культурных героев. Вслед за факелами зажигаются электрические лампочки — атрибут советской мифологии, ибо с тотальной электрификацией связывается наступающая коммунистическая эра. В свою очередь горящие лампочки превращаются в звезды — сама природа идет на службу советской звезде, а советский герой ассоциируется со спасителем людей.

В финальных кадрах фильма действие покидает пределы цирка, выливаясь на Красную площадь, по которой движутся стройные ряды демонстрантов. Господство белого цвета в одежде, апофеоз поступательного движения — метафора полного единства и абсолютного счастья. Выразить его нельзя, поэтому в последних репликах фильма звучит незавершенный вопрос: «Теперь понимаешь?» «Теперь понимаю!» — отвечает Марион Диксон, растворившаяся в неописуемой гармонии золотого века.

[11] Знаменитая скрупулезность Александрова в отношении к ритмической стороне фильма (известно, что он синхронизировал количество музыкальных тактов и ступеней) важна здесь особенно, ибо синхронность помогает показать массу в едином ритме, в едином хоре.

Е. Марголит

«Моя Родина»

Если бы в невеселой, но пестрой шеренге «полочных фильмов» 20—50-х годов не было «Моей Родины», то такую картину стоило придумать — сочинить неведомый шедевр двух недавних дебютантов, который восхитил в начале 30-х видавших виды кинематографистов, навлек на себя высочайший гнев и канул в небытие, напрочь выпав из истории отечественного кино и оставшись всего лишь фактом даже не творческой — личной биографии авторов, бесследно утерянным.

Между тем фильм жив, он сохранился в Госфильмофонде (правда, без одной части), можно посмотреть его и вновь подивиться юношеской ладности и легкости, удачливости этой работы. Становится понятно восхищение первых зрителей — а среди них Всеволод Пудовкин, Александр Мачерет, Хрисанф Херсонский: «мальчики», как называли их на тогда уже знаменитом «Ленфильме», сделали не просто удачную картину — они сделали свое кино. То, что было серьезнейшей проблемой для признанных лидеров — говорящий человек на экране,— «мальчикам» далось без видимых усилий. Где пресловутая скованность камеры ранних звуковых фильмов? Где наглядно рифмующаяся с ней зажатость актера, явно озабоченного прежде всего внятностью дикции, а не эмоциями своего персонажа, вследствие чего замедленностью речи (а соответственно и жеста) он производит впечатление отчасти сомнамбулическое? Ничего этого нет в «Моей Родине», будто кино всегда было только звуковым: так свободны и раскованны здесь и камера, и человек. И, может быть, более всего свобода эта сказалась в полном отсутствии суетливости, замечательной осмысленности жеста и актерского, и режиссер-

«Моя Родина» Сценарий М. Блеймана, А. Зархи, И. Хейфица. Режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц. Оператор М. Каплан. Художник Н. Суворов. Композитор Г. Попов. В ролях: Б. Хайдаров, Г. Мичурин, А. Мельников, Я. Жеймо, О. Жаков. «Росфильм». 1933.

ского. Движение камеры и длина кадра подчинены всецело не просто говорящему, а высказывающемуся человеку. Оттого-то так разнообразно естественны и органичны люди в этой картине: человек тут знает, что будет вы-слушан и у-слышан.

Это кино открывает для себя богатство индивидуальности на элементарном — доличностном — уровне: неповторимость лица, жеста, речевой интонации, индивидуальности языковой, наконец (в фильме звучат русская, китайская речь и даже несколько фраз на идиш). Здесь разгадка редкостной органики актерского ансамбля: каждому предоставлена возможность развернуться. Но здесь же, видимо, и объяснение другой особенности картины: никто из актеров, кроме Янины Жеймо и Олега Жакова, киноизвестности в будущем не получил, несмотря на явные достоинства. Ставка на индивидуальность возникла в ситуации, когда предыдущий типажный канон ушел уже в прошлое, а новый еще не установился. В этом смысле «Моя Родина» являет собой каталог невостребованных индивидуальностей, персонажей и отчасти (только отчасти!) типажей. Постоянный участник ранних картин И. Хейфица и А. Зархи Александр Мельников — юный красноармеец Васька с его очаровательным, наивно захлебывающимся говорком — окажется слишком серьезен, основателен для комедии и недостаточно внушителен для героической роли (именно поэтому в «Депутате Балтики» его героя — революционнного матроса — озвучит Юрий Толубеев). Константин Назаренко в роли здоровенного красноармейца по прозвищу Малютка кажется вообще попавшим в картину из кино 60-х. Он настолько органичен и эксцентричен одновременно по своей внешности, что мог получить только роль бузотера (собственно, такой ролью он и вошел в историю кино — это памятный всем верзила-мародер из «Чапаева»). Еще сложнее, скажем, представить в киномире 30-х годов персонажей Людмилы Семеновой — звезды «Чертова колеса» и «Третьей Мещанской». И уже совершенно уникален Бари Хайдаров, двадцатитрехлетний ташкентец, открытый Козинцевым и Траубергом в «Одной», который сыграл тут центральную роль — китайчонка Вана.

Собственно говоря, с этим актером и связано главное чудо картины с незамысловатым сюжетом, призванным проиллюстрировать тезис «Красная Армия — друг трудящихся всех стран». Именно это по ходу действия и должны усвоить красноармеец Васька и угнетенный китаец Ван. Но жестокая логика классовой борьбы в первых же

кадрах дает необратимый сбой. Ибо на месте забитого пролетария (многострадальный кули являлся излюбленным персонажем агитационных плакатов и стихов той поры) возникает невероятное существо с внешностью Херувима из булгаковской «Зойкиной квартиры» — в дырявом канотье и лохмотьях европейского костюма, которые он носит с явным восхищением. Происхождение героя очевидно, и происхождение это чисто кинематографическое. В нашем кино тех лет, где Чаплину подражали часто и с большим удовольствием, это, быть может, наиболее чаплиновский персонаж. Ибо главное в нем — детское начало. Вечно детское, поскольку перед нами откровенный клоун, существо принципиально асоциальное. Как и чаплиновский герой, он Люмпен, так и именуемый в картине: Ван-босяк. И место обитания его — ночлежка, куда в первой же сцене он совершенно по-чаплиновски пытается проникнуть бесплатно, тайком от хозяина. Одновременно он напоминает игрушку из товара ютящегося там же бродячего торговца. Ибо только на лице игрушки или клоуна может быть написано такое совершенно блаженное улыбчивое неведение, с каким герой демонстрирует себя в обличье новоиспеченного солдата перед обитателями ночлежки. Этого клоуна-ребенка и запускают авторы картины в водоворот событий на КВЖД в 1929 году.

...И вот в полном восторге от своего вида застыл он перед зеркалом посреди улицы пылающего приграничного села, нацепив на себя найденную в каком-то доме женскую шляпу и перчатки до локтей, делая немыслимый по изяществу и женственности жест (интересно, видели ли постановщики спектакли японского театра «Кабуки» — он в те годы приезжал на гастроли в СССР?) — а за его спиной отражаются в зеркале клубы дыма и солдаты, идущие с ружьями наперевес, но ничего этого не замечает восхищенный герой...

Конечно, «детскость» здесь читается как распространенная метафора социальной незрелости. Потому герой и «младший брат», что классовое сознание у него еще не на должной высоте. (Кстати, именно так трактовал детскость чаплиновского персонажа Эйзенштейн в своей известной статье «Charlie— the Kid».) Но ведь не менее распространенная метафора тех лет — «страна-подросток». Существующие в разных плоскостях, они тут, в «Моей Родине», неожиданно обнаруживают свое родство, начинают как бы взаимоотражаться. Поистине, «наш» мир в картине — детский по преимуществу. Подчеркнуто юн красноармеец Васька, под стать ему и его возлюбленная (ее-то и играет здесь Янина Жеймо). Главным объектом обороны в сцене нападения врага оказываются... детские ясли. (К сожалению, этот фрагмент отсутствует в госфильмофондовской копии.) Но именно потому «детскость» отличает «наших» братьев из «того» мира. Недаром попавшего в плен Ваську спасает, развязав веревки, совсем крохотный китайчонок, вооруженный огромной бутылкой молока с соской: явно действует он из соображения классовой солидарности. И сам Васька, в разгар боя столкнувшись в воронке лицом к лицу с раненым Ваном, всплеснет руками: ох, мол, бедняга, кто ж тебя так? Потому что увидит перед собой не вражеского солдата, а крепко отделанного пацана. И уведет с собой «в плен» — перевязать и накормить бедолагу. И даже рикша в финале при виде красноармейцев, демонстративно вывалив из коляски плакатно толстого буржуя, вскинет руку в традиционном пролетарском приветствии, а другой рукой будет при этом чисто детским жестом подтягивать сползающие штаны.

Мир, утверждающий себя в «Моей Родине» — это мир-дитя. Он нарождается на принципиально новой основе, у него нет традиций, нет прошлого — только будущее. Он первозданно-детски чист и ясен. Потому торжествует в нем чисто детская логика, делящая мир на добрых и злых. И «наш» — это тот, кто добрый.

Канон перевернут тут с ног на голову с удивительной, безоглядной последовательностью. Вплоть до того, что Красная Армия, нанося врагу-агрессору ответный удар, врывается на его территорию прежде всего для того, чтобы раздать продовольствие со складов армии противника голодающим братьям по классу, а затем вновь вернуться на свою землю. И когда Ван на прощание попросит у Васьки в подарок винтовку со штыком — зарезать злого капитана, Васька в ответ вручит Вану... деревянную ложку как обещание грядущего благоденствия, которое принесет со временем Красная Армия угнетенным всего мира.

Позднее, уже в 60—70-е, когда картину откроют (или, точнее, приоткроют) заново М. Зак во втором томе «Истории советского кино» и И. Сэпман в третьем выпуске «Из истории «Ленфильма», подлинность интонации «Моей Родины» побудит пишущих толковать о ее реализме. Между тем сегодня очевидно, что историческую истину картина не отражает никак —

ни искаженно, ни правдиво: она просто проходит мимо нее, будучи истово утопична, как и весь советский кинематограф к тому времени. Уникальность картины — в характере утопии.

«Интернационал... мы знаем, что такое Интернационал. И я хочу Интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории. Вот, душа, кушай, пожалуйста, имей от жизни свое удовольствие...»

Уж не этот ли идеал трогательного бабелевского персонажа воплощен в «Моей Родине» вплоть до финального апофеоза — раздачи беднякам гоминьдановского продовольствия? А может быть, стоит вспомнить братство платоновских «душевных сирот»? Так или иначе, но «Моя Родина» — фильм явно апокрифичный по отношению к генеральному мифу эпохи, сам того, разумеется, не ведая. В этом смысле ближе всех к нему стоит великая барнетовская «Окраина», кстати, их тогда же поставил рядом, в отрицательном, правда, смысле, Пудовкин, переменивший свое почти восторженное мнение после запрета картины. «Это их эпос, притом с очень человечкиной душой» — как сказано у Н. С. Лескова.

Но близость эта оттеняет принципиальные различия. За плечами автора «Окраины» стоит традиция — и не только кинематографическая или общекультурная, но и бытовая, которую успел еще застать, впитать в себя и вдохновиться ею коренной москвич Барнет. Свобода «Окраины» — это мужественная, зрелая свобода, которую дает освоенный опыт. Свобода «Моей Родины» — это безоглядная юношеская свобода от груза прошлого, от любой укорененной традиции. Потому и звались ее авторы на студии «мальчиками», что, будучи младше кинематографических лидеров в среднем на каких-нибудь пять лет, на самом деле оказались младше на целое поколение. Этого хватило, чтобы они не успели врасти ни в какую традицию — хотя бы даже для того, чтобы оттолкнуть ее (и оттолкнуться самим). Те, кому в год революции было десять-двенадцать лет, начинали поистине с чистого листа. Единственной весомой традицией для них была традиция кинематографическая, и здесь был источник острейшей драмы: эта традиция сформировалась на их глазах, но без их участия. Они были обречены в своем творчестве быть вечными последователями, учениками — «мальчиками», если бы не приход звука. Естественно, что этому поколению оказалось легче уйти от традиции, чем тем, кто ее создавал. И недавние «мальчики» в один прекрасный день оказались «мэтрами».

И здесь, похоже, разгадка одного странного обстоятельства: прекрасно зная подлинную цену «Моей Родине», ее авторы в статьях, мемуарах долгое время не упоминали об этой работе[1]. Видимо, слишком страшен был удар, еще несколько лет удерживавший на положении «мальчиков» уже заведомо состоявшихся художников. Может быть, именно память о «Моей Родине» сказалась в неистребимой детскости главных героев «Депутата Балтики» и «Члена правительства»? В рассказе о гибели пятерых моряков-черноморцев из «Малахова кургана»? А может быть, просто: о первой счастливой любви, которая враз оборвалась, так и помнят — молча.

[1] Первый раз о фильме «Моя Родина» Иосиф Хейфиц написал только в 1990 году (см.: «Искусство кино», 1990, № 12).

Николай Пальцев — Андрей Шемякин

«Последнее танго в Париже» — 20 лет спустя

Диалог-размышление[1]

Николай Пальцев. Лет двадцать назад, когда западные страны завоевывал первый «Крестный отец» Копполы, я написал небольшой очерк о Марлоне Брандо. Понятно, что этот замечательный актер, прославленный своими мужественными гражданскими акциями против войны во Вьетнаме и геноцида индейского населения, продолжал интересовать меня и позже. И вот год назад я прочел на страницах «Театральной жизни» небезынтересный очерк о нем[2]. Рассуждая о кинематографическом арсенале Брандо, автор очерка «рассчитался» с нашумевшим фильмом Бертолуччи одной фразой: перечисляя экранные «лики» прекрасного актера, он вспомнил о персонаже фильма Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже», Поле, который «садистски, совсем по доктору Фрейду, общается со своей юной спутницей».

Трудно сказать, чего здесь больше: недооценки места фильма в творческом пути исполнителя (как показывают материалы западной прессы, с точки зрения самого Брандо — весьма значительного), непонимания глубинного авторского замысла Бертолуччи (который вовсе не случайно пригласил на роль Пола — стареющего, но несломленного «степного волка» из американской глубинки — именно Брандо, со «шлейфом» его ролей, получивших оживленный общеевропейский резонанс: от Стэнли Ковальского в «Трамвае «Желание» Элиа Казана до шерифа Колдера в «Погоне» Артура Пенна, а не, скажем, Чарлза Бронсона или Рода Стайгера, ничуть не менее популярных) или общей досадной необязательности формулировок, которая в последнее время, приходится признать, становится распространенной бедой нашей многотиражной критики. Я уж оставляю на совести автора забавный пассаж о «докторе Фрейде», из коего следует, что каждый, кто, повинуясь таинственному зову «либидо», вступает в контакт с существом противоположного пола,— отъявленный сексуальный маньяк, никак не меньше.

Впрочем, я и сам не заметил, как «нарушил» главнейшую заповедь, определявшую непрочное сосуществование двух главных героев фильма Бертолуччи,— заповедь ни под каким видом не называть имен. Тут можно было бы вспомнить о Прусте, о размышлениях его автобиографического героя о том, сколь велика порой бывает дистанция между «именем» и «местностью» (думается, и эта философская реминисценция по-своему отразилась в творческом опыте Бернардо Бертолуччи, картины которого переполнены аллюзиями к высокой литературе разных стран и народов: от Стендаля и Достоевского до Моравиа и Борхеса); но, боясь утомить вас и читателя, не буду. Вместо этого, памятуя о том, что функция критики — тоже называние и присвоение имен эстетическим объектам (только, разумеется, соответствующих), рискну предложить как предмет для размышлений о диалектике «текста» и «контекста» две небольшие парадигмы собственных имен — точнее, два ряда выдающихся кинопроизведений, получивших, во второй половине 60-х и, соответственно, первой половине 70-х, широкое международное признание. За точку отсчета — в действительности, а не в кинематографе — я положил центральное (тут, я думаю, вы со мной согласитесь) событие 60-х годов на Западе — «майскую революцию» 1968 года во Франции.

Задумаемся, как отразил этот комплекс событий — ее предоощущение, ее скоротечный ход и быстро наступивший кризис, а затем растянувшееся на десятилетия болезненное прощание с ее несбывшимися надеждами и неосуществленными идеалами — европейский кинематограф.

«Последнее танго в Париже» («Ultimo tango a Parigi»). Авторы сценария Франко Аркалли, Бернардо Бертолуччи. Режиссер Бернардо Бертолуччи. Оператор Витторио Стораро. Композитор Гато Барбьери. Продюсер Альберто Гримальди. В ролях: Марлон Брандо (Пол), Мария Шнайдер (Жанна), Жан-Пьер Лео (Том), Массимо Джиротти (Марсель) и другие. Италия — Франция. 1972.

[1] Цитаты из сценария фильма приводятся в переводе О. Рязановой. См.: «Киносценарии», 1991, № 1, с. 104.

[2] Денисов В. Брандо вышел из «Трамвая».— «Театральная жизнь», 1991, № 4, с. 16—17.

Конец 60-х		
1967	«Уик-энд»	Жан-Люк Годар, Франция
1968	«Стыд»	Ингмар Бергман, Швеция
1969	«Сатирикон»	Федерико Феллини, Италия
1970	«Забриски Пойнт»	Микеланджело Антониони, США
Начало 70-х		
1971	«Заводной апельсин»	Стэнли Кубрик, Англия
1972	«Последнее танго в Париже»	Бернардо Бертолуччи, Италия — Франция
1973	«Большая жратва»	Марко Феррери, Италия — Франция
1974	«Ночной портье»	Лилиана Кавани, Италия — США

Сделаем самые очевидные выводы, «формальные» и «содержательные». Едва ли кому-нибудь придет в голову отрицать, что всем названным фильмам присуща — причем в ощутимой мере — апокалиптическая тональность. В жанровом плане и «Уик-энд», и бергмановский «Стыд» (полный «вьетнамских» аллюзий, в накаленном общественном климате конца 60-х закономерно прочитывавшихся и как «пражские»), и кубриковский «Заводной апельсин» точнее всего можно определить как кинематографические антиутопии. Как всегда ни на кого не похожий Феллини высвечивал в апокрифическом мире петрониевского романа-палимпсеста контуры современного «века, вывихнувшего сустав»; а Антониони, документировав кричащее его неблагополучие чуть ли не репортажными съемками подавления студенческого бунта в райски-безоблачной Калифорнии, в финале метафорически «взрывал» его вместе со всеми атрибутами опостылевшего потребительского комфорта. Спустя три года этот мир с не меньшим отчаянием и сарказмом взрывал — только изнутри: через переполненные желудки своих пресыщенных гурманов и жуиров — в беспросветно гротескной «Большой жратве» Марко Феррери. А еще двое авторов-итальянцев, Бертолуччи и Кавани, казалось, были неудержимы в своем стремлении «дойти до самой сути», исследуя устрашающее «подполье» сознания и подсознания своих героев. (Заключая парадигму, можно было бы добавить, что в это же время еще один именитый их соотечественник — Пьер Паоло Пазолини — делал еще более безрассудную, не имеющую аналогов попытку вынести на поверхность экранного действия дремлющие фантомы тоталитарного «зазеркалья», два без малого века назад снедавшие воспаленное воображение маркиза де Сада, а в середине 1940-х «разбуженные», подобно Голему, агонией муссолиниевского режима на родной земле режиссера. Тут и впрямь двигаться дальше было некуда: невыносимой экспрессией «игрового материала» оказывалась исчерпана если не кинематографическая образность, то по крайней мере зрительская способность к сознательному восприятию.)

Как бы то ни было, в начале «похмельных» 70-х на первый план ощутимо выдвинулось интимное бытие индивидуума (проецировалось ли оно в «гадательное будущее», как у Кубрика, или, напротив, в легко опознаваемое прошлое, как у Кавани или Пазолини) и важнейшая его составляющая — эротика. Характерно и другое: на место «властителей дум» разноязычных киноаудиторий, тесня почтенных «мэтров» (в первой обойме «неприлично молод» был только всегда опережавший время Годар), властно выдвинулись дебютанты 60-х: не столь молодой по возрасту Феррери (правда, снявший три фильма в Испании в конце 50-х), Лилиана Кавани и самый молодой да ранний из них Бернардо Бертолуччи.

Двое последних обратились к мелодраме. И, судя по тому, что за плечами каждого был уже нешуточный творческий актив в разных киножанрах («Галилей», «Каннибалы», «Миларепа, или Сто тысяч песен» — у Кавани; «Костлявая кума», «Перед революцией», «Партнер», «Конформист», «Стратегия паука» — у Бертолуччи), сделали это сознательно. И в результате?..

Андрей Шемякин. Год появления «Последнего танго в Париже» был оценен авторитетным критиком Паулин Кейл как «самый важный со времен премьеры балета Стравинского «Весна священная» в 1913 году в Париже» — для истории кино и истории музыки соответственно. Ибо абсолютная эротика стала абсолютным искусством. Дата премьеры фильма в Америке, в день закрытия Нью-Йоркского кинофестиваля 14 октября 1972 года, была объявлена исторической.

То был, повторяю, 1972 год, и фильм одновременно подводил неутешительные итоги «бурных 60-х» и закреплял границы уже отвоеванной свободы. Самое время бы ему появиться и у нас, «на обломках самовластья», аккурат после двадцатилетнего запрета, словно в подтверждение классичности эстетики и новой актуальности проблематики. Увы, как раз в этом статусе, статусе произведения искусства, «Последнее танго в Париже» и не обнаруживается. Во-первых, не отрефлексировано, даже на публикацию сценария никто не откликнулся. Во-вторых, на видео фильм появился в статусе «порнухи», и, опровергая обыденное восприятие, прокат, стараниями К. Разлогова, расщедрился на безусловно более шоковые «Ночного портье» (1974) и «Империю чувств» (1976), после которых дальнейшие административные запреты становятся бессмысленными.

Но в такой последовательности есть свой резон, ибо приучены соотечественники, знают, что разрешение сейчас еще ни о чем не говорит. Сегодня «открыли» Америку, завтра — закрыли. Не мытьем, так катаньем. Не формальными запретами — так финансовой политикой. А там, глядишь, появится цензура, охраняющая «здоровье нации». Так что эротический «акцент» дается сразу по максимуму. В этой си-

туации бессмысленно и заикаться о том, что сам-то Бертолуччи, между прочим, говорил (и мы еще вернемся к его формулировке), что делал не эротический фильм, а фильм об эротике. И что «секс» в «Танго» — это «просто новый род языка, который пытаются изобрести оба героя картины, чтобы разговаривать друг с другом»,— мало ли что изобретут эти интеллектуалы!

Имидж самого Бертолуччи у нас пока в стадии формирования. Идущий в прокате «Двадцатый век» успеха не имеет (что неудивительно при такой прокатной политике, удивительно, что ленту все-таки показывают), «Конформист» был давно, изрезанный и черно-белый, «Стратегию паука» показали в ретроспективе «Римини и кино», «Трагедию смешного человека» — в «Шедеврах итальянского кино». И если бы не феноменальный успех последней картины «Под покровом небес», шансы Бертолуччи на признание были бы невелики.

«Последнее танго в Париже». Жанна (Мария Шнайдер), Пол (Марлон Брандо)

Николай Пальцев. Вы упомянули «Под покровом небес». Именно в этом фильме о тройке неприкаянных экспатриантов, попадающих в Африку в первый год после второй мировой войны, в их растерянности и отчаянных попытках обрести самих себя вдали от условностей и регламентированности привычного «истеблишмента», на лоне иной, живущей по непознаваемым для них законам цивилизации,— точки над «i», которых могло недоставать иным из зрителей «Последнего танго».

Героиня фильма «Под покровом небес» могла бы сказать о себе словами Августа Стриндберга: «Я чувствую непреодолимую потребность стать дикарем и сотворить новый мир»; однако она скорее вслушивается, всматривается, вбирает в себя неприхотливый быт кочевников-бедуинов, нежели пытается перестроить его по своему — американо-европейскому — образу и подобию. А теперь зададимся вопросом: что, собственно, довершает жизненную катастрофу Пола — Брандо в «Последнем танго в Париже» — этого вечного одиночки, не позволившего одолеть себя конформистским соблазнам благоустроенной буржуазности и задавшегося невозможной целью: не позволить «поработить» себя ни одной женщине?

Сценарист и режиссер позволяют нам лишь гадать о том, какими взаимными антагонизмами было отмечено в прошлом его сосуществование с Розой. Однако непереносимым ударом по мужской гордости Пола, по его неукротимому «я» — «хемингуэевскому», а может быть, и «теннессиуильямсовскому», если вспомнить «Трамвай «Желание» и роль, сыгранную в нем ранним Брандо,— становится именно осознание того, что у Розы была своя автономная, непостижимая для него внутренняя жизнь, тоже, вероятно, изломанная и тернистая, и что способ порвать с нею, когда терпение истощилось, в одночасье разрубив «гордиев узел», высветил в ее натуре то незримое мужество противостояния, ту несклонность позволить победить себя обстоятельствам, которую он самоупоенно считал своей персональной прерогативой. Неумолимое течение живой жизни не оставляет камня на камне от индивидуалистических иллюзий, идет ли речь о мятущемся интеллигенте Фабрицио («тезке» стендалевского героя из «Пармской обители») в раннем фильме Бертолуччи «Перед революцией», об Атосе Маньяни-младшем в замешанной на борхесовском скептицизме к лю-

бым официозным авторитетам и любым официальным идеологиям «Стратегии паука» или о прошедшем огонь, воду и медные трубы, но не выдерживающем проверки на элементарную человечность стареющем «супермене» Поле из «Последнего танго».

«Под покровом небес» корректируют для нас и еще одну особенность подхода Бертолуччи к своим персонажам, косвенным образом проясняя предпочтение, отдаваемое им тем или иным жанрам. Если вглядеться повнимательнее, то уже в «Конформисте» (а в определенной мере — и в «Стратегии паука») просматриваются определенные элементы мелодраматической поэтики, которые ре-

Жанна — Мария Шнайдер

жиссер, думаю, наследовал у Висконти, как и тяготение к стихии оперы — в частности, вердиевской.

Творческий путь Бертолуччи предстает в определенном смысле аналогом пути его учителя: мелодраматическое начало в «Конформисте» отнюдь не помешало этому провидческому фильму стать острейшей социально-политической драмой, а «Стратегии паука» — гротескным исследованием универсальных для любой тоталитарной системы механизмов внедрения в массовое сознание официозных общественных мифов. Окидывая мысленным взглядом актив западноевропейского кинематографа последних десятилетий, пожалуй, не найти картины, которая с такой точностью отражала бы характернейшие коллизии нашего «перестроечного» времени...

Но мы опять отвлеклись от непосредственного предмета нашего разговора. Не пора ли поговорить о главном, что обусловило столь широкое зрительское признание «Последнего танго» в разных странах западного мира в момент выхода картины в свет — о проблеме третьего «потерянного поколения», и шире — о проблеме взаимоотношений между поколениями?

Андрей Шемякин. Действительно, самое время поговорить о поколениях. К этой теме сводится сейчас едва ли не все: полемика о путях развития страны, о ее юридическом, территориальном и лингвистическом статусе, об интеллигенции, поскольку французские радикалы-бунтари объявляли себя подлинными наследниками русских революционеров XIX века. Так что, рассуждая о Западе, мы, как в заколдованном круге, встречаемся с собственным прошлым, реанимированным для того, чтобы через голову нынешних «шестидесятников» (и в их лице) предъявить счет интеллигентскому радикализму русской революционной демократии, приближавшей революцию.

И секс — в ту же кучу (см. обвинения Дм. Галковского, утверждающего — хоть и пародийно, но мне не смешно,— что «шестидесятники» «трахают наших девушек»,— почти в стиле песни о поручике Голицыне). Но пора все-таки разграничить понятия.

Западные «шестидесятники» были вынуждены «свернуть знамя» (А. М. Зверев), вовремя разочаровавшись в результатах своей революции и сохранив ее — как мечту. Наши же теперешние «шестидесятники», поначалу приветствовавшие тех, даже сейчас не столько изливают иллюзии, сколько обижаются на молодое поколение, хотя этот сценарий запоздал на двадцать пять лет — и полтора столетия (ведь появился же, возродился — уже на Западе — «наш» терроризм, в точности повторив ситуацию в России полуторастолетней давности). Потому что их обвиняют не в недостаточной, а в чрезмерной революционности! Потому что не было, не осталось «мечты» после отрезвления, а была Прага.

Вот уточнение, которое может оказаться важным в разговоре о сегодняшнем восприятии «Танго» у нас. То, что на Западе последовало практически одновременно, питая и бунт, и мечту о его радикальной осуществимости, и горечь утраченных иллюзий («оскомина»), здесь оказалось разделено во времени.

И еще: перекрытие кислорода в 68-м было, тем не менее, пародоксальным триумфом (пусть негативным) реальности против коммунистической Утопии, за которым тогда не виделось ничего, кроме неизбежной катастрофы режима, грозившей увлечь за собой все живое. И пока на Западе в 70-е ультралевые и ультраправые занимались терроризмом, повторяя наши неотрадные «народовольческие» зады XIX века, в бывшем СССР полным ходом шел пересмотр историко-культурных мифологических парадигм, «почвеннической», «интеллигентской» и т. д. в формах реставрации (утопической, конечно) дореволюционной русской культуры, взятой «как целое». И этот пересмотр

давал возможность поиска выхода из тоталитарного социума. В каких направлениях он осуществлялся — другой вопрос.

Как все это ложится на фильм Бертолуччи, и ложится ли? Сдается мне, что сейчас он может быть воспринят скорее прямо, чем опосредованно. Либо в центре окажется экзистенциальная проблематика (и в этом случае фильм — в полном соответствии с тем, как это «получилось» у Бертолуччи, будет истолкован как история об одиночестве), либо проблематика физиологическая — при нынешней моде на Фрейда. Против второго прочтения режиссер предостерегал, говоря, что никакого «Эроса и Танатоса» в картине нет.

Позвольте еще раз вспомнить фразу автора фильма о том, что делался не эротический фильм, но фильм об эротике. В том же интервью, данном Гидеону Бахману (весна 1973 года), говорится о «саморазрушительности человека, направленной не только на себя, но и на партнера». Добавлю, что задумывался фильм, как «история двоих», и лишь потом ее результатом стала тема одиночества. А о разрушительности нынешней эпохи толкуют все, кому не лень. Так что, памятуя, допустим, реакцию на «Маленькую Веру», можно спрогнозировать реакцию обыденного сознания на экзистенциальный романтизм сексуального бунта — конечно, оборонительную, как и на родине режиссера. Все-таки, на мой взгляд, сказывается общее наше с Италией тоталитарное прошлое — и совершенно особая любовь к послевоенному итальянскому кино, в первую очередь, неореализму и Феллини.

Николай Пальцев. Итак, перед нами — мелодрама, выполненная как бы в ключе «камерных пьес» Ингмара Бергмана 60-х годов: с подчеркнутой скупостью сюжетных и декоративных аксессуаров, небольшим числом действующих лиц и демонстративно «вынесенными за скобки» фабульными детерминантами, которыми мелодрама, если видеть в ней традиционный «развлекательный» жанр, как правило, не пренебрегает.

Согласимся, это как-то не вяжется с образной и содержательной избыточностью прежних работ Бертолуччи, которого справедливо сравнивали с Феллини, имея в виду тяготение к изысканной барочности, очевидной, например, в «Конформисте». Для чего же режиссер счел необходимым на этот раз наступить на горло собственной песне? Не для того ли, чтобы втиснуть снискавшую уже признание и зрителей, и критиков экспрессию необыкновенного своего киноязыка в обдуманно суженные рамки «камерного сюжета», придав тем самым последнему безошибочный оттенок экзистенциальности?

Для меня лично несомненно, что свою задачу итальянский мастер видел именно так, хотя, разумеется, можно спорить о том, насколько намерения и результаты пришли к требуемому синтезу. Если судить о результатах, стоит признать, что среда обитания, окружающая Пола и в еще большей мере — Жанну, «прописана» в фильме достаточно плотно: свидетельством тому хотя бы образы матери покойной жены Пола, с одной стороны, и матери Жанны, вдовы полковника французского колониального корпуса в Алжире,— с другой. Но, разумеется, по большому счету дело не в них.

Дело — в полноте облика самих главных героев, которые и между собой-то, как вправе заключить не очень внимательно смотрящий фильм зритель, говорят преимущественно о разных видах сексуального общения, придумывая все более странные и нетрадиционные. Ведь никуда не уйти от того факта, что именно речевое начало, отмеченное — со стороны Пола — нарастающим эпатажем всего общепринятого и благопристойного, и послужило поводом к судебному преследованию режиссера и исполнителей; что до обнаженной натуры, то ее количество вряд ли могло смутить европейскую — за вычетом итальянской (у той были особые счеты с Бертолуччи) — цензуру даже в начале 70-х.

Для стареющего вдовца, коротающего свои дни в обшарпанном парижском отеле, населенном наркоманами, безработными арабами и дезертирами из армии США, и молоденькой девушки из «приличного» буржуазного дома, отчаянно тяготящейся наступающей по всем фронтам «нормой» общепринятого конформного жизнетечения, секс — последнее средство заявить о своей автономности, последняя граница индивидуального самоутверждения. Между ними разница в четверть века; но то немногое, что в порыве откровенности сообщает о себе Пол, и те язвительные реплики, которыми Жанна без умолку обменивается со своим ухажером и сверстником Томом, позволяет сделать вывод, что странные эти любовники несут в себе безошибочные черты одной и той же духовной формации — формации третьего по счету «потерянного поколения» Запада XX столетия.

Без малейшего риска ошибиться можно заключить, что Пол, представься ему возможность, насолил бы «истеблишменту», французскому, американскому или какому бы то ни было еще, с не меньшим упоением, нежели годаровский Мишель Пуакар; что до Жанны и влюбленного в нее одержимого «киношника» Тома, они тоже «левые». Родись они на пяток лет раньше, в мае 68-го оба с увлечением штурмовали бы «буржуазные» твердыни Сорбонны. Но мираж революции рассеялся, и обоим приходится довольствоваться тем, что сына, если он родится, они назовут Фиделем — в честь Кастро, а дочь Розой — в честь Розы Люксембург.

Неся в себе комплекс «несостоявшейся революции», несостоявшегося обновления, они сохраняют и другие характернейшие черты поколения 60-х. Так, стоит Тому поинтересоваться, откуда у Жанны интерес к 40-м годам (годам, когда ее и на свете-то не было),— и она отреагирует с красноречивостью, которую без скидок можно назвать мировоззренческой: «Потому что это проще — любить что-то, что не воздействует на нас непосредственно, что-то, что находится на определенном расстоянии... Как ты со своей камерой».

Не правда ли, Витторию из антониониевского «Затмения» трудно, если не невозможно, представить себе в ситуации бертолуччиевской Жанны? И все же разве не она десятилетием раньше задумчиво говорила своему — тоже достаточно случайному — партнеру: «Может быть, лучше не знать друг друга, чтобы любить... Может быть, лучше вообще не любить друг друга?»

Перефразируя классического киногероя 60-х —

Мишеля Пуакара, помнится, удивлявшегося фолкнеровской сентенции: «Если есть выбор: грусть или небытие, я предпочитаю грусть...»,— трудно не прийти к заключению, что трезвая, не питающая особых иллюзий относительно жизни и ее возможных сюрпризов, движимая инстинктивной потребностью есть, пить, менять туалеты, заниматься любовью (или сексом?) Жанна в конечном итоге смирится с «грустью», то есть прозой повседневности. Иное дело — Пол. Вслед за годаровским «бунтарем без причины» он может повторить: «Грусть — это глупо. Я выбираю небытие». Но секрет бертолуччиевской «мелодрамы для двоих» — в том, что финальным роковым выстрелом Жанны, выстрелом-обмолвкой констатирована духовная гибель обоих. Будто в ней на миг проснулась древняя пророчица Кассандра, заставив как бы ненароком проговорить в очередном обмене репликами с Томом.

«Т о м. Мы все переменим.

Ж а н н а. Мы переменим случай в судьбу».

Перевести индивидуальное жизнекрушение в ранг экзистенциального закона, «случай в судьбу» можно, лишь обладая трагическим по масштабу складом образно-мировоззренческого мышления. Творцу «Последнего танго в Париже» не удалось. И адюльтерная мелодрама обернулась трагедией поколения.

Андрей Шемякин. Герои фильма ищут себя друг в друге. Наши соотечественники, похоже, склонны в очередной раз бежать от самих себя. Даже борьба за свободу от эротических запретов выражается не в требовании гарантии прав защиты интимного, суверенного «я», а в том, чтобы это личное выставить напоказ. Так кричат о национальности, так кричат о сексуальных предпочтениях.

«Последнее танго», как в свое время «Париж, Техас», воспримут как «лав стори», как мелодраму, только слишком *откровенно* рассказанную. И будут не *читать* фильм, как требовал (это не преувеличение) Бертолуччи, радикально повернувшийся к литературной повествовательности в построении фабулы «Танго», сосредоточившийся на взаимоотношениях преимущественно трех персонажей, без многословной метафорики, но с концентрированной образностью.

Николай Пальцев. Меня очень заинтересовало, по-моему, совершенно справедливое наблюдение относительно решительного поворота Бертолуччи к формам того, что принято считать «литературной» — в противоположность «экранной» — повествовательностью. И то, и другое имеет прямое отношение к весьма своеобразной на фоне современной ему кинопрактики (вспомним опыты Алена Рене или нью-йоркского киноавангарда 60-х — начала 70-х годов, а в известном смысле — и направление поисков напрочь отрешившегося во второй половине 60-х от традиционных приемов кинематографической образности Годара — с которым, впрочем, у Бертолуччи, на мой взгляд, больше объективных соприкосновений, нежели отталкиваний) природе режиссерского дара Бертолуччи, которому — вещь в послевоенные десятилетия редчайшая — оказалась в полной мере доступна экранная эпика. Кинороман — как иначе определить неповторимую жанровую специфику «Двадцатого века», явившегося для меня лично едва ли не самым сильным зрительским «переживанием» в 70-е годы. То же можно сказать и о поставленном в середине 80-х «Последнем императоре».

Применительно же к «Последнему танго» могу добавить, что выпущенная после фильма одноименная книга — по сути, прозаическое переложение действия и диалогов фильма — имела огромный читательский успех, обусловленный, полагаю, не столько писательским талантом номинального автора Роберта Элли, сколько тем, что незаурядные романные возможности были заложены в самом сценарии. Так что «литературная» оснащенность фильма Бертолуччи — вещь отнюдь не выдуманная благорасположенными к режиссеру критиками. Но это — к слову.

Андрей Шемякин. ...И тут — главная «обманка». В мелодраме все события «работают» на сюжет, все идет непосредственно к итогу — счастливому или печальному. Режиссер лишь разрабатывает обстоятельства, ищет эффектные повороты, разнообразя варианты, но оставляя привычную схему. В «Танго» все иначе. Итог, судьба — это накопление случайностей, притворившихся закономерностями. Ничто внешнее как будто не вмешивается в отношения героев фильма. «Правила» устанавливают они сами, точнее, Пол.

Но стоит нагрузить эти не «чистые», но «очищенные» отношения, в свою очередь, прошедшие эволюцию от мужского подчинения женщины до садомазохистского требования от нее мужских функций по отношению к мужчине же, так вот, стоит нагрузить их социальной реальностью, да просто жизнью, где бессмысленно что-либо отрицать, потому что все все равно присутствует в мире,— и «отношения» ломаются. Прекращаются. Перестают быть.

Героиня делает выбор — и не в пользу того мужчины, который сначала отрицал любые «ценности», а теперь именно их — романтическую любовь и пр.— и хочет предъявить. Она собирается замуж за Тома, киноманьяка, режиссера-ровесника, не отличающего жизнь от кино, точнее, саму жизнь видящего как отражение в кино, более подлинное, чем индивидуальное существование. Ибо Том (Жан-Пьер Лео, фигура знáковая) любит (если любит) не Жанну, а ее отражение, а с отражением никаких проблем.

На этом пограничье мы и обнаруживаем себя в текущий момент. И в ключевой фазе переоценки романтической антиномии «жизнь — искусство» с обертонами из отечественной словесности.

Как относиться к классике и в какой позе «трахаться» — вопросы едва ли не одного порядка, если все это маркировать как «традиционное» и «старое» — и поскольку сейчас в любой сфере у нас идет пересмотр традиции запретов. Литература у нас давно хозяйничает в жизни, жизнь выстроилась по законам литературы. И художник знай угадывает реальность до того, как она воплотится в бытии,— привет постмодернизму (да не отечественному — ибо пока что он не в состоянии играть, естественно располагая всеми языками наличных культур). Да только есть ли она, реальность?

Если ли мир за пределами комнаты, где встречаются герои? Он обманывает и морочит. Раско-

лотый мир порождает поэтику реминисценций и аллюзий, и любая ситуация есть предлог для маскарада. Потому и страшно сказать имя, что его можно подменить.

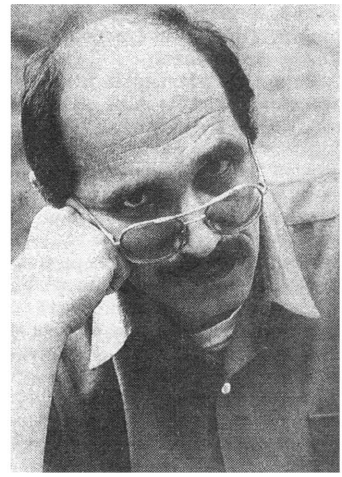
Да и сама реальность пока что напоминает дурной фарс, как бы и не нуждаясь в дополнительных усилиях художника, и в этом смысле наш сегодняшний кризис кино куда более капитальный, чем на Западе на рубеже 60—70-х. Наша ситуация сегодня — в чем-то (экономически), по мнению авторитетных киноведов, напоминает Голливуд 10-х годов, а в чем-то (эстетически) — допустим, кино Франции середины 40-х или Германии — конца 50-х. Так что вопрос лишь в том, что предпочесть — «возвышающий обман» искусства, более не стремящегося «руководить» реальностью, или искусство как единственную реальность, подобно Тому. Вокруг него, видимо, и будут идти споры, в нем увидят пародию на Годара (а Бертолуччи имел в виду Джерри Льюиса) — и в этом смысле у картины все еще впереди.

Я боюсь, что драматургия сексуальных отношений в картине так и будет восприниматься под знаком «преодоления запрета», то есть как что-то внешнее, а не как суть рассказанной истории, вплетающейся, точнее, соприкасающейся с параллельными сюжетами,— о Томе, о Розе, жене Пола, покончившей с собой, и о ее любовнике, которого она старательно стилизировала под Пола. Секс сменяется любовью, нежелание знать — жаждой открыть свое имя. Открытие тайны сулит смерть. Может, зря мы с вами связываем концы с концами и пытаемся предугадать восприятие шедевра? Пусть «Последнее танго» появится, наконец, в нашем прокате, но — внезапно.

Чтобы забыть о смысле фильма помимо фильма.

Николай Пальцев. Боюсь — и одновременно надеюсь,— что вы правы. Действительно, может быть, мы с вами предаемся досужему занятию? Ведь в конце концов последнее слово всегда остается за художником. А конечный «художник» любого произведения искусства всегда зритель или читатель. Так вот, я хотел бы завершить наши с вами затянувшиеся посиделки на предмет Бертолуччи по-зрительски. Не буду скрывать, что мне этот режиссер подарил минуты ни с чем не сравнимого эстетического наслаждения. Не скрою, например, что знаменитая сцена на сеновале — ближе к концу «первого акта» бертолуччиевской эпопеи «Двадцатый век», та, где участвуют Доминик Санда и Роберт Де Ниро,— лучшая любовная сцена, какую мне когда-либо доводилось видеть. А разве это мало, если вспомнить, какие творческие муки испытывали, скажем, Бергман, Годар да и тот же Феллини — боги современного экрана, которым удавалось, вероятно, все, кроме одного: «поймать» своих персонажей в момент безотчетного и безоговорочного счастья. Давайте поклонимся художнику, сумевшему поставить перед реальностью зеркало, которому могла бы позавидовать сама реальность.

Что же до перспектив «успеха» или «неуспеха» «Последнего танго в Париже» у нашей киноаудитории — я понимаю, что эта проблема не может не волновать нас как профессионалов. И все же... Я думаю, мы с вами сможем до конца прочувствовать и оценить этот фильм тогда, когда... перестанем быть «совками». Когда, например, мы с вами перестанем комплексовать оттого, что мы — критики (а не просто советские, пардон, эсэнгэшные, зрители), и не будем делать поправки — по крайней мере мысленной — на то, что «это» (эротика) не могло не сработать на нашей с вами отечественной почве так-то и так-то, а «то» (скажем, приобретшая у нас не от хорошей жизни обсессивный характер идея стукачества) в аналогичных условиях не могло не действовать еще сильнее. Только до конца отрешившись от всего этого, мы и почувствуем себя вправе предъявить «гамбургский счет» Бернардо Бертолуччи.



Александр Кабаков

Самозванец

Любые совпадения событий, названий, имен и биографий героев этого романа с реальными названиями, именами, а также биографиями живых или когда-либо живших людей и с событиями, которые имели или могут иметь место, являются случайными. Как и вообще все совпадения в литературе и жизни.

1

Я проснулся от дождя. Вода шумела так, что сначала мне показалось — какая-то беда... Может, не закрутил кран в ванной? Страшный сон в чужом доме, испуганное размышление, что же теперь делать, бестолковые попытки справиться с последствиями, скрыть следы, кривые честные улыбки, ледяная европейская корректность хозяев. Если уже протекло на первый этаж или подмок ковер в верхнем холле?.. Ужас.

Дождь лился, сыпался, шуршал, дышал сыростью совсем рядом, и я сообразил, наконец, что просто оставил окно открытым, точнее, даже не окно, а высокую узкую дверь, выходящую на микроскопический французский балкончик. Я слез с высокого, выгнутого от старости горбом дивана и пошлепал, босиком и в полуслезших трикотажных трусах, закрывать. Нагнулся, для верности тронул пол ладонью — вроде, набрызгало не очень. Теперь надо было закрыть и запереть эту высокую, плотно затянутую изнутри складчатыми полотняными занавесками стеклянную дверь.

Запирание таких дверей и окон здесь, в мире пригодных для пользования вещей, было одновременно сложным фокусом, вроде продевания нитки в игольное ушко, и удовольствием простой удачи, вроде первого глотка пива из банки, открывающейся по-новомодному — не отрыванием за ухо металлического язычка, а продавливанием его с помощью этого же уха внутрь... Чтобы запереть такую дверь — или так же устроенное окно — надо было, во-первых, совместить полукруглый паз, идущий по ребру одной створки во всю высоту, с полукруглым же выступом ребра другой, так что этот выступ как бы начинал входить в паз. Потом следовало одновременно, нажимая разом на обе створки, закрыть их плотно, при этом они входили одна в другую с небольшим усилием, которое создавалось ограничивающим их проемом. И уж после надо было найти литую металлическую ручку с загогулинами и круглым шпенечком, за который, собственно, и следовало браться, чтобы, повернув эту ручку, сдвинуть вверх и вниз проложенные вдоль одной из створок длинные штыри, края которых при этом входили в выемки в нижней и верхней планках рамы,— вот и все.

При закрывании раздавался негромкий стук или щелчок, а металлическая ручка, если ее не придерживать, падала со стуком более громким. От этих ее постоянных падений на раме и самой ручке скалывалась белая эмаль, которой все было выкрашено, так что появлялись пятна — светлого дерева и темного металла.

Теперь вместо того, чтобы закрыть дверь, я раскрыл ее пошире и встал на пороге балкончика. Строго говоря, за порогом никакого пространства не было, а сразу перила, как и следовало, поскольку это был французский балкончик. За этими низкими перилами я и встал, оказавшись точно вписанным в узкую и высокую раму открытой двери, из чего можно было сделать вывод, что высотой она была примерно метр восемьдесят пять — восемьдесят семь, а шириной пятьдесят второй — пятьдесят четвертый размер (по-здешнему сорок шесть — сорок восемь, кажется).

Лил дождь, блестел выгнутый на перекрестке асфальт, от перекрестка вверх одна улица вела к стан-

ции, а перпендикулярная ей шла вдоль фасада двухэтажного домика — в двери плоского балкочника второго этажа этого дома, и стоял я, переминаясь на сыром босыми ногами и поправляя трусы. Домик в ряду других домиков на пустой и чистой улице недальнего пригорода, дождь, большой плакат S.N.C.F. на повороте к станции, на плакате востроносый, слегка лысоватый молодой человек в очках,— видимо, на своем не совсем понятном языке призывающий ездить поездами S.N.C.F.— мокрые машины, влезшие на полтротуара, шорох льющейся, не переставая, воды. Тут-то, подумал я, будет правильно протянуть руку назад, в комнату, нащупать на круглом под плюшевой скатертью столике среди мелочи и ключей пачку «Gitane» и зажигалочку «Bic2» — и прикурить, осветив снизу уже намокшее лицо. Кадр не слишком оригинальный, но беспроигрышный, от него пусть чуть-чуть, но сожмет европейской грустью сердце всегда садящейся близко, не дальше седьмого ряда, сорокалетней одинокой библиотекарши или училки — впрочем, теперь они уже, наверное, перестали ходить в кино...

Я закурил, и дождь тут же ляпнул мокрое пятно на сигарету.

От станции раздался нарастающий негромкий шум подходящего со стороны города поезда, шипение останавливающихся вагонов. Видно, они здесь ходят всю ночь, наверное, раз в час или что-нибудь в этом роде. Пустые светлые вагоны, откидные сиденья по сторонам от дверей, а двери раскрываются нажатием квадратной зеленой кнопки, и если сейчас никто не нажал, то вагоны так и постояли закрытыми и, сначала медленно, но очень резко набирая скорость, покатили дальше — в Версаль.

Я живу здесь по Версальской ветке, подумал я.

От станции шли двое, звук их шагов был странноватым — чавканье и скрип, без стука каблуков. Чавканье объяснялось просто: обувь не могла не промокнуть в этом бесконечном дожде, но что это за скрип, будто моют окно смятой газетой?

Они остановились точно посредине перекрестка, под светом из витрины угловой табачной лавки. Вот оно что! Это толстые синтетические подошвы кроссовок так скрипят по мокрому асфальту, это нейлоновый кроссовочный верх так чавкает... Одинаково одетая пара, unisex, униформа ко всему готовых: кроссовки, джинсы, кожаные куртки, блестящие под вечным дождем...

Мужчина, угнувшись, влез под зонтик — женщина подняла купол, насколько могла,— повозился с мокрыми спичками, прикурил. Перекрещиваясь с дрожащими ласками дождя, поплыл глубокий клубочек дыма — и дым, и капли подсвечивались из окна лавки, забранного на ночь сеткой. Тоже приличный кадр, подумал я, а все вместе тянет на доброкачественную лирику, так необходимую для перебивки действия в хорошем психологическом триллере, с чуть расплывчатой, не совсем внятной интригой, с неоднозначными мотивировками, с грустной любовью, с привкусом безнадежной горечи, с легким общим безумием... Допустим, эти двое случайно знакомятся в большом городе, он скрывается от своих бывших дружков по перевозке наркотиков, они вместе переезжают из города в город... впрочем, это уже было... это «Репортер» Антониони... ну, пусть... и вот их видит мучающийся в дождливую ночь бессонницей обыватель, житель тихого респектабельного городка, и на его глазах все происходит — сорвавшийся откуда-то автомобиль, короткий стук очереди чешского автомата, упавший мужчина, и с этого все начинается, случайный свидетель влезает в самую гущу, а женщина...

— Идем, маленькая,— сказал мужчина.

— Идем, милый, идем быстрее,— ответила женщина.

И через мгновение они скрылись за углом. Мужчина, скособочившийся, чтобы голова и рука с сигаретой не попадали под дождь, и женщина, неловко тянущая вверх руку, чтобы защитить его от воды ребристым матерчатым куполом.

Не меньше минуты я прислушивался к чавканью и скрипу их шагов, прежде чем понял, что они говорили по-русски.

Все сошлось в один день.

Слухи и даже не слухи, а вполне определенные сообщения начальства на собраниях, которые раньше назывались бы профсоюзными, но раньше такие сборища нельзя себе было и представить да и начальство такое тоже — три года назад выпущенный из общественного небытия диссидент, картинной красоты седокудрый плейбой, не вылезавший все эти три года из Штатов, Германии, Италии, большой любитель джентльменских игрушек: твидовых пиджаков, шелковых галстуков, виски, сверхъестественных часов и блондинок, отчаянно водящий серебристую «девятку», словом, победитель,— так вот, сообщения стали подтверждаться. Два месяца институт не получал зарплату, исчезли эфемерные тысячи, все еще казавшиеся деньгами наивным кандидаткам и кандидатам, так и не научившимся считать по-новому. Не вышел сборник трудов, вожделенный рыхлый том в сизой оберточной обложке, дававшей в свое время институтским острякам и эрудитам повод называть его «сахарной головой» — намекая на приторную благостность содержания. Боже, каким счастьем еще недавно было попасть под эту дрянную обложку, сколько было склок и интриг, удач и крушений... Теперь сборник просто не вышел, и никто, в общем, и не заметил. Отменили годовую международную конференцию, поскольку за гостиницу и для своих-то платить стало нечем, а за иностранцев гостиничные люди потребовали валюту — где же ее взять? Смешно... Но одно продолжалось с неизменной оживленностью — потопом хлынувшие в последние безумные годы приглашения и поездки. И какой-нибудь младший без степени, прославившийся парой журнальных, а то и газетных статей с историческими параллелями, собирался в Мюнхен или Болонью, естественно, полностью за счет приглашающей стороны да еще и рассчитывая

огрести там за лекцию сотню-другую долларов — годовую институтскую зарплату. И от рождения невыездное светило и полиглот укладывал застиранные рубашечки, озабоченный получением французской многократки и отрываемый восторженными звонками Сорбонны — о, неужели месье Игор правда будет здесь уже завтра? О, се тре агреабль, мы очень ждем ваши лекции! Но, если можно, было бы очень интересно, если месье свяжет в этих лекциях своих любимых Розанофф и Шестофф с последними проблемами азерис, арменьен и балтик...

Единственный отдел, работавший в институте до последнего все напряженней и напряженней, был бывший первый, влившийся теперь в отдел кадров и занимавшийся оформлением поездок.

Утром в этот день он пришел на работу очень рано. Вдоль коридора еще стояли ведра и бумажные мешки уборщиц, из приемной директора доносилась веселая музыка — в его кабинете уборщица по утрам всегда включала телевизор для настроения. Он остановился у давно опустевшей доски приказов и объявлений — на ней появилась одинокая, косо приколотая бумажка. Не до конца веря глазам, он еще читал: «...ликвидируется... с выплатой за месяц... по всем вопросам стажа и трудоустройства...» — когда услышал очень быстрые, очень четкие шаги и обернулся. Федор Владимирович Плотников летел по коридору обычным своим полетом, светлый длинный плащ на немыслимой узорчатой подкладке нараспашку, клетчатый бежевый шарф знаменитой фирмы заносит встречным потоком воздуха за плечо, кейс в левой руке чуть на отлете, трубка в правой дымится и сыплет пепел, седины сверкают...

— Что читаем? — спросил директор и новоизбранный академик еще издали, а поравнявшись, приобнял подчиненного за плечи и повлек за собой.— Привет, привет... Давно не видно. Уезжали куда-нибудь? Кажется, в Штаты? Нет? Ну, все равно, рад видеть. Приятно с утра встретить хорошего человека. Как дела?

— Ничего,— пробормотал он,— спасибо... Вот, стоял, приказ читал... Что ж теперь, Федор Владимирович?

— Приказ? — директор оглянулся на доску с бумажкой, будто забыл, какой подписал вчера приказ.— А, это... Ну, вам-то что волноваться? Вы и так не больно от нашей шараги зависели, с вашим-то именем... Херня это все. Лучше пойдем ко мне, есть дело.

В кабинете Плотников сунул плащ в шкаф, швырнул кейс на пол за кресло, сел, набил медленно и раскурил трубку и тут же стал читать какую-то бумагу, положенную секретаршей с вечера на стол поверх всей кучи. Вдруг двинул бумагу в сторону, взглянул, вспомнил:

— А дело вот какое: поехали-ка вместе в Данию, а? Приглашение есть на меня и троих сотрудников, оформим быстренько вас... и Юру Вельтмана, а? Чудесный человек, ученый настоящий... И Сашку Кравцова, он, конечно, из этих в прошлом... при погонах, но парень хороший, честный и помогает очень... Поехали? Платят, конечно, датчане, в гостинице будем жить хорошей, по Копенгагену походим, «карлсберга» попьем... Конференция-то, хер ее знает, не думаю, что очень интересная будет, но съездим напоследок? А вернемся — будем и наши проблемы решать, не волнуйтесь. Я всегда вам удивляюсь — чего вы за нашу контору переживаете? И уважаю, признаюсь, за это же... Ну, едем?

Плотников смотрел на него со знаменитой своей полуулыбкой — веселыми глазами, но со скорбными скульптурными складками у рта. Ну, Пол Ньюмен — и все! А что прокатиться хочет просто за развлечением на халяву — и не скрывает. Эх, Федор Владимирович, Федя, столп вы нашей молодой демократии, легенда диссидентства...

— Поедем, конечно,— он покрутился в кресле, достал сигареты, не «мальборо», понятно, но все же «винстон», глянул вопросительно, директор с готовностью кивнул, мол, конечно, можно, курите и даже зажигалку по столу придвинул и пепельницу,— поеду с удовольствием, Федор Владимирович, я в Дании не был... Но...

— А чего «но»? — Плотников уже не улыбался и даже интерес к собеседнику очевидно утратил, снова поглядывал на важную бумагу, вопрос с сотрудником был решен, а рабочий день уже начался.— Какое «но»? Все-таки волнуетесь, где после Дании работать будете? Так не волнуйтесь. Мне неделю назад предложили на Российскую академию структурных проблем пойти. Считайте, что вас стол уже там ждет. Вы сколько у нас получали? Две? Ну, там, думаю, будет побольше...

— Спасибо, конечно,— он продолжал мямлить, курил и чувствовал, что уже начинает раздражать начальство затягиванием разговора, но сказать надо было обязательно, потому что в Дании, а после приезда, тем более может оказаться поздно, места в этой блатной академии расхватают старые дружки и новые союзники Феди.— Конечно, за предложение спасибо, Федор Владимирович, я с удовольствием... Но есть еще тут, понимаете, кое-кто из сотрудников, с кем я связан... по темам и вообще... хотелось бы как-то помочь, если будет, конечно, возможность... я понимаю, но...

— Кто? — Плотников спросил резко, уже не поднимая головы от чтения и опять раскуривая, третью за пятнадцать минут, трубку, сколько ж у него только на «амфору» уходит, да и не мальчик уже — так сказать...— Кто именно?

— Ну... вот, например...— он уже совсем стал глотать слова, но тут Плотников поднял на него глаза, и опять эти голубые яркие глаза оказались бандитски веселыми, и он почувствовал, что может сказать прямо, как младший сообщник.— Она ведь специалист первоклассный и будет очень полезна и уже имя сделала, а я берусь ей помочь тему сформулировать... в общем...

— В общем, берем вашего специалиста,— все же Плотников был хорош: не подмигнул, не выделил «вашего», даже глаза погасил и снова ткнулся в бумаги.— Берем. И для дела действительно будет польза, она баба толковая. Все? Давайте, скажите Вале, чтобы оформляла вас, а увидете Вельтмана и Кравцова, пошлите ко мне. Пока.

Днем они ехали в метро и, как всегда по дороге к нему, длинно и ожесточенно ссорились. Она упрекала его тем, что согласился на эту дрянную, холуйскую — так и сказала, «холуйскую» — датскую поездку, он пытался сначала отвечать спокойно и щадя, потом, все же, не утерпел: «Да срал я на эту Данию! Да если б... если бы я не согласился, как бы я с ним насчет тебя заговорил? Ты, между прочим, еще месяц назад в Барселону оформилась, тоже коллоквиум тот еще, да и не по твоей теме, но ведь не отказалась же, чтобы нам на неделю не разлучаться?» Она побелела, заговорила тихо, и он услышал уже настоящую ненависть в этих тихих словах: «Знаешь же, зачем я согласилась!.. Знаешь же, что я из дому бегу, чтобы не сорваться... Из-за тебя же... А ты, значит, за меня ходатайствуешь? Ну, спасибо. Счет приготовил? Оплатить?» На это он уже и ответить не смог, задохнулся. Замолчали до самой «Преображенки». Там он взял ее на перроне за плечи, повернул к себе: «Ну, успокойся...» — «Я спокойна».— «Успокойся, успокойся... я тебя люблю, ты же знаешь... Ты бываешь несправедлива... И очень обижаешь. Ну, какой же из меня холуй? Ты же сама все понимаешь... Съезжу я, потом ты, потом вернемся, и все будет нормально, будем вместе, снова будем ходить по одному коридору в этой идиотской академии, все будет нормально, моя любимая, моя маленькая...»

В прихожей они постояли немного, глядя друг на друга молча. Собака суетилась вокруг них, часто перебирая кривыми крепкими ногами, с усилием задирая на расстроенных друзей длинную грустную рожу, наконец, не выдержала: потопала в комнату, влезла на диван с так и не убранной постелью и улеглась, вытянувшись длинным рыжим телом по краю измятой простыни, приглашая последовать откровенному ее примеру. И они засмеялись, и прямо в прихожей она стала стягивать узкую юбку через туфли и ушла в ванную в темных колготках и широкой, вроде мужской рубашки, черной блузке, и он спешил, почему-то стоя сдирая джинсы и носки, отстегивая царапающие часы, и когда она вышла, уже был готов, и собака, как обычно, реагировала на каждый ее стон тихим взвизгом, они уже привыкли к этой амур де труа, и была секунда, когда он, изогнувшись, оглянулся и увидел, что она гладит таксу, прижимая ее к чуть свалившейся вбок груди, гладит, гладит, но тут он отвернулся и снова увидел перед собой ее ноги, пальцы, сведенные, будто судорогой, тонкую голубую сетку сосудов на внутренней стороне бедра, коротко, к лету, остриженные рыжевато-русые волосы, почувствовал становящийся все резче запах, почувствовал, как все жестче смыкаются на нем ее губы — и, подброшенный ее и своей одновременной спазмой, закрыв глаза, оскалившись, теряя сознание, но осторожно, чтобы на задеть собаку, упал рядом, перевернулся на спину и прикрыл лицо согнутой в локте рукой.

Когда-нибудь собака умрет, подумал он, тогда и мне придет черед. Лучше всего было бы умереть вот так. Но это бессовестно. У нее будут жуткие неприятности, да к тому же и описано у какого-то из модных, так что пошлость, поэтому хорошо бы умереть после ее очередного ухода, отпустить одну, отговорившись чем-нибудь, чтобы не провожать до метро, потом обязательно одеться, убрать постель, достать бутылку, хорошо бы Jack Daniels, он берет круче всего, налить, повалившись опять на диван, выпить глоток, налить сразу снова... и так, пока не разлетится в куски задняя стенка, перед этим будет сильный испуг, но надо его преодолеть, и выпить еще, и успеть поставить на пол бутылку, а остаток в стакане выльется на лицо и грудь, найдут дня через три, но это все же будет лучше, чем от цирроза в Боткинской...

В этот раз он проводил ее до пересадки в центре. Они стояли на эскалаторе обнявшись, вдруг она начала белеть, глаза застыли, он оглянулся, проследив ее взгляд, и на встречном эскалаторе увидел человека с сильно выраженным татарским типом лица, скуластого, ярко-кареглазого, с длинными по старой моде висячими усами.

Это был ее муж.

Три года назад, еще в самом начале, он допрашивал ее: «Ну, что, что тебя с ним связывает? Почему он так подчинил тебя, так влияет на тебя до сих пор? Ведь уже ясно, ничего не представляет собой, одна имитация всего — и значительности, и таланта, и силы, все ушло, если и было когда-то... В чем же дело?» Она молчала, начинала тихо плакать, однажды, наконец, ответила: «Не знаю... он очень плохой, очень, а я покоряюсь плохому, у меня тяга... не знаю, наверное, поэтому...»

Теперь на эскалаторе она стояла совершенно белая, закусив нижнюю, все еще по-молодому гладкую губу. Доехали до верха, протиснулись по переходу, он вместе с ней сел в ее поезд — и она, наконец, заговорила. «Когда выяснилось,— голос ее прервался, она прокашлялась,— когда стало окончательно ясно, что детей нет из-за него, я пообещала ему... поклялась даже, что никогда не уйду. Вот в чем все дело, все его влияние: он мой обет...»

В поезде было битком, их толкали, то прижимая друг к другу, то разводя, а он думал, что вот сегодня все и сошлось, и ничего не поделаешь, потому что ее детский идеализм, и сентиментальность, и книжные выдумки — это такая же реальность, как подступающая безработица, заботы о деньгах, и со всем этим надо жить, а время для последнего стакана еще не пришло, а когда придет, то его не распознаешь, потому что будут новые реальные заботы.

Впрочем, мой последний стакан — романная чепуха еще почище ее клятвы, подумал он. Бледность уходила из ее лица, он смотрел на нее поверх чьих-то голов и плечей и понимал только одно: почему-то эта женщина оказалась единственным, что есть настоящего в его жизни.

А следующий день начался так, будто ничего накануне и не случилось.

Это была одна из поздно постигнутых им мудростей, одно из достижений его невероятно затянувшегося взросления: то, что сегодня кажется катастрофой или счастьем, назавтра становится просто вчераш-

ним днем. Однажды он поделился этой мудростью с нею, она тут же привела кучу книжных подтверждений от античных до «серебряного века», а в конце концов засмеялась: «Стоило же рассуждать серьезным мыслителям, чтобы додуматься вдвоем, что утро вечера мудренее!» Иногда — не часто, вообще-то она была больше склонна к патетике — ее посещало ироническое настроение, он ее редкими шутками восхищался, они всегда были резче и точнее, чем обычный треп институтских среднеарифметических остряков «под Жванецкого».

Вот и это утро оказалось много разумнее вечера накануне, когда он сидел на кухне, дожимал бутылку под вечерние «Новости» и «Вести», переключая с канала на канал, под танки и автоматы, неразличимо одинаковые в Хорватии и Осетии, под биржевую рекламу утробным хамским голосом, наконец, полночный концерт домодельного пэтэушного рэпа... Бутылка пустела довольно быстро, вызывая мимолетное сожаление о шестнадцати долларах и медленно нарастающее тепло отчаяния, уют безнадежности. Татарское лицо плыло над поручнями эскалатора, медленно поворачиваясь плоским фасом. Он никак не мог понять, что именно рухнуло из-за того, что их засекли, но что-то рухнуло, это было очевидно. И дело было не в практической стороне, в конце концов, они вместе работают, и ничего нет такого уж страшного, если сослуживец слегка приобнимает даму за плечи, чтобы поддержать ее на эскалаторе, провожая до пересадки и обсуждая весьма серьезную институтскую ситуацию, а выражение лиц с другого эскалатора особенно и не разглядишь, и ведь, если уж на то пошло, в метро в центре, а не в постели попались, и не в поцелуе... Но все равно было плохо, и, наконец, он начал понимать, почему: они оказались под взглядом, не стало тайны, муж влез в их любовь, и теперь они уже никогда не останутся вдвоем, никогда, никогда... Он заплакал.

Утром же он обнаружил себя на диване, вполне раздетым и даже укрытым, одежда была аккуратно сложена на кресло, но как он сюда попал, оставалось неизвестным. Собака, естественно, спала рядом, по-старушечьи, по-своему: на боку, сунув передние лапы под горестную во сне морду, лежащую на подушке. Когда он встал, она даже не пошевелилась, это давало свободу для необходимых действий до утренней прогулки. Печень вела себя адекватно, справа под ребрами ворочался ее мощный угловатый кулак. В кухне все оказалось тоже в порядке: телевизор выключен, бутылка с оставшейся четвертью соломенно-желтого содержимого закрыта, стакан и тарелка в мойке, остатки ветчины в холодильнике... Можно было начинать процесс реанимации.

Стоя сначала под очень горячим душем, потом под очень холодным и снова под горячим, он вдруг заметил, что уже совсем не думает о вчерашнем — ни о встрече с «нашим мужем», ни о закрытии института, ни о предчувствии смерти, ни о поездке в Данию. Думал же он — убирая бутылку Four roses (в последнее время полюбил больше бурбон, чем скотч), бреясь почти бесшумным Brown, надевая Levi's шелковую рубашку, полотняный пиджак, натягивая прочные, на толстой кожаной подошве ботинки Llod с выстроченным носом, пристегивая к ошейнику собаки поводок-рулетку — умал именно обо всем этом, пришедшем в его жизнь быстро, за последние год-два, и незаметно ставшем обычным, нормальным обрамлением существования. Теперь у него было все, что казалось еще совсем недавно совершенно недосягаемым, да уже и не очень нужным, а лет пятнадцать назад — еще более недосягаемым, но невообразимо, почти единственно желанным. Было немного стыдно за себя даже самому себе, но когда уезжала Лелька и уже был оформлен развод, и уже все успокоилось, пришлось уйти из университета, но это оказалось только к лучшему, и общие знакомые уже отпереживали — он часто ловил себя на мысли, что теперь иногда можно будет оттуда что-нибудь получить. Ну, там, пару джинсов раз в год, рубаху... Смешно. Самое смешное, что некоторое время и получал, особенно пока был без работы, и даже продавал тогда кое-что... Потом Лелька замолчала, исчезла где-то не то в Австралии, не то в Германии. Может, и правда вышла замуж, и не до отправки штанов бывшему мужу стало... Потом появились одновременно и работа, и собака — странно, оба так хотели таксу, пока жили вместе, а завел он ее сам, мирясь с неудобствами, упрашивая перед каждой поездкой кого-нибудь из знакомых передержать бедную псину недельку-другую. И начались эти самые поездки, и появились тряпки, и сам Плотников теперь иногда косился на его галстуки и пиджаки с замшевыми — как подобает кабинетному ученому — налокотниками, и обнаружились в Москве магазины, где за доллары давали быстро полюбившееся утешение души и гибель печени: соломенный в трехгранных бутылках Glen-fiddich, рыжий в пузатых Chivas Regal, болотно-желтый в квадратных Ballantine, стандартный Johnny Walker и Teachers, верную учительскую горькую.

«Пойдем, Лелька»,— сказал он. Собака суетливо побежала в лифт, сползла, стекла по ступенькам подъезда и тут же раскорячилась, виновато оглядываясь на него: извини, едва дотерпела. «Сука ты, Лелька»,— вздохнул он, порадовавшись, что по раннему времени не встретился никто из соседей. Как всегда с похмелья, его подняло в пять...

Потом уже все закрутилось обычной спешкой: убежавший кофе, геркулес для собаки, никак не желавший довариваться, поцелуй в ее вымазанную кашей и жирным бульоном рожу, подсевший и едва срабатывавший аккумулятор перекупленного (за полторы штуки зеленых у соседа, отбывавшего к новому месту дипломатической службы милого нигерийца) горбатого «фольксвагена», любимого с давних платонических времен красного «жука», предмета и тихой, и открытой зависти не столь разъездных коллег. Все были уверены, что он машину привез из той долгой, на семестр, поездки во Франкфурт, а он их не разубеждал.

Тогда он мог привезти не то что такую железку, но и божество советского человека — «мерседес», и даже синий «ягуар», на который он как-то облизывался на тамошней автомобильной барахолке, всего восьмилетний Jaguar — «Sovereign» мечта пижонских времен... А не привез ничего.

На коктейле в издательстве Курт подвел его к маленькой, круглой, пышноволосой и пышноплечей блондиночке, в которой он сразу же, несмотря на вполне приличную, и даже не слишком переполненную блестками и бантиками вполне европейскую университетского стиля одежду, распознал соотечественницу и коллегу. Может, по несвойственному местным интеллектуалкам, феминисткам, социалисткам и, следовательно, лахудрам женскому сиянию в глазах, широко открывшихся навстречу мужчинам... Курт хохотал, находя необыкновенно смешным, что он здесь, в Германии, знакомит москвичей и даже коллег, а она раскрыла глаза еще шире: а, так вы и есть тот самый?.. я так рада, а то все не было случая познакомиться, когда вы пришли к нам работать, я была в Штатах, а когда вернулась, вы уже сюда оформились... много слышала, и всегда читала, это ж настоящий класс — то, что вы делаете по героям и прототипам... да, всего на неделю на э́ту конференцию, вон там все наши стоят, видите?

Через полчаса они ушли вместе. Она жила в шикарной, огромной и скучной гостинице «Ramada». Как все отели этой сети, франкфуртский стоял на полдороге к аэропорту, у черта на рогах. Прежде чем брать такси, они зашли в маленькую пивную, взяли почему-то только кофе (потом выяснилось, что она стеснялась вводить его в расход), посидели... Вышли, двинулись в сторону вокзала по широкой и все более грязной улице. Заведение с видеороликами по пять марок уже начинали закрываться. Из дискотеки вместе с музыкой вырвались буйные мальчишки и, никого не трогая, скрылись в переулке. Он поймал ее взгляд: она смотрела на витрину Life show, глаза ее плыли... Тогда он поднял руку перед медленно едущим вдоль тротуара такси, почти втолкнул ее в глубину заднего сиденья, сам сел рядом и сказал шоферу: «Отель «Ам Берг», битте»,— и тут же обнял ее, положил руку на широкое, теплое под тонкими брюками колено, тихо сказал, глядя перед собой, будто продолжая обращаться к шоферу: «Самое лучшее состояние — это предчувствие любви, впадание в любовь. Вам приходилось это замечать, или вы живете спокойно?» «Куда мы сейчас?» — спросила она. «Ну, не к нашим же коллегам»,— ответил он.

Они пересекли реку, проехали под путепроводом и повернули к его маленькому семейному пансиону, за который платили университет и издательство на паях. Он отпер дверь своим ключом и вошел первым. В холле было полутемно, из дальней комнаты хозяйки был слышен плохо поставленный студийный смех — передавали телевикторину. Гигантская альпийская овчарка Ласт подняла голову, посмотрела внимательно. «Ласт, Ласт, шоне Хунде»,— сказал он вполголоса, одновременно поворачиваясь к ней и показывая, чтобы она вошла и сразу поднималась по лестнице. Он двинулся за ней. Лестница отчаянно заскрипела. Хозяйка появилась в холле, когда она уже скрылась за поворотом лестницы, он изо всех сил наступил на скрипучую ступеньку и улыбнулся, насколько растянулись губы: «Еншульдиген, фрау Хелен...»

Она так бесчинствовала в постели, что он ничего не понял,— то ли настолько оголодала за эти два дня вне дома, то ли действительно мгновенная страсть... Он тогда не сразу въехал в то безумие, которое три года после этого терзало и терзает их обоих. Только в четыре утра, когда она уже стала собираться, чтобы успеть выйти из своего номера к завтраку с группой, достало и его. Он пересек свой гигантский, почему-то с тремя кроватями, номер и вошел к ней в ванную. Она уже вытиралась, стоя на мокрой подстилке, отражаясь в широком зеркале и одновременно, смутным контуром, в темно-синих кафельных стенах. В узком окне, пересеченном полосками поворотных жалюзи, горело только что поднявшееся солнце. Он прижал ее к кафелю, она поставила одну ногу на край ванной, он подогнул колени — и тут почувствовал, что происходит нечто большее обычной первой ночи. «Я тебя люблю»,— сказал он и услышал, что он действительно признается в любви. «И я тебя люблю»,— сказала она, ее голос прерывался, потому что, не давая ей говорить, он вдавливал и вдавливал ее в кафельную стену, сжимая все сильней слишком широкие и полные для ее роста плечи, приподнимая ее от пола, ее груди вздрагивали, она не успела вытереться, и на самых их вершинах, на желто-розовых всхолмиях, почему-то напоминавших мелкие парковые грибы, дрожали прозрачные капли, и вдруг одна такая капля перешла к нему, застряв в волосах под крестиком.

Наконец проклятый «жук» завелся, и уже через пять минут он ехал по Красносельской, перестраиваясь к повороту у Трех вокзалов.

Весь день его донимали сотрудники. Первым пришел Кравцов, сунул руку дощечкой, пролетарской своей манерой, и заговорил по обыкновению не совсем внятно, но многозначительно.

— Значит, едем, старый? Ну, нормально... Ты вообще молодец, не даешь Феде на голову срать. Поедем, погудим немного. Ты «абсолют» любишь? Классная водка, скажи? Она, конечно, не датская, а шведская, но там ее везде навалом,ептмать. А сигареты у них «принц», дорогие, конечно, блин, но очень хорошие, сухие такие и без послевкусия, как раз крепкие, как ты любишь... Но ты даешь! Значит, едем? Так ты тогда к Феде зайди, объясни: Кравцов, значит, едет тоже, заходил ко мне, поговорили, все обсудили... Ты же понимаешь? Могут же быть проблемы, а меня там и в посольстве,ептмать, все знают, и в торгпредстве особенно, думаешь, там все новые? Да там Колька Семаков уже второй срок сидит,ептмать, и еще будет сидеть, ты ж меня понимаешь? Приемственность же нужна...

Он исчез, как появился: краснорожий, с непроходящего похмелья, в старомодном, но некогда английском пиджачочке, с драной сумкой «Aeroflot» через плечо. Так и сказал: «приемственность»... Вроде бы кандидат наук. Чем он занимается в институте, никто сказать не может, но все догадываются.

И как сидел он у Феди подолгу раньше, так и последний год сидит. И как брал его Федя раньше с собой время от времени то в Англию, то в Испанию, так и теперь берет... Какая ж еще «приемственность»? Черт знает что.

Он позвонил ей. «Привет, это я». «А, привет, привет! Ну, что слышно?» Веселый тон, оживленный. «Ты не одна, говорить не можешь?» «Ну, конечно, а ты как думал? Лучше ты расскажи. Что нового? Все хорошо?» Он понимал, что иначе она говорить не может, но терпеть этот тон был не в состоянии. Какое, к хренам, «хорошо»? А, чтоб оно все... «Ты когда будешь одна? Я перезвоню...» Договорились в три созвониться и пойти вместе в буфет. Время от времени они позволяли себе это для естественности, ведь коллеги же. Да в последнее время многие в институте уже почти и демаскировали их, так что оставалось просто соблюдать приличия и не обниматься при людях, а все остальное сослуживцы терпели...

Но в три ему пришлось позвонить и сказать, что обедать пойти не сможет. В три у него сидел Юра Вельтман, продолжая уже час с восторженной и бессмысленной улыбкой твердить о Королевской библиотеке, куда надо будет обязательно свалить с этой дурацкой конференции.

— И еще я тебе Русалочку покажу,— говорил Юра в десятый раз и в десятый раз начинал описывать копенгагенскую Русалочку. Он был в Дании по крайней мере трижды, но, кроме Королевской библиотеки и увиденной в первой же экскурсии Русалочки, которую все остальные раз сто видели по телевизору, никаких впечатлений не вывез. Юра был необыкновенно в житейском смысле глупый и безукоризненно честный человек — и при этом действительно талантливый ученый. Больше всего на свете он любил рассказывать старые еврейские анекдоты и начинал смеяться за минуту до конца рассказа.

Юра еще был в комнате, когда вошел Сережка Гречихин.

— Я на минутку,— сказал он, не дав договорить Юре про Русалочку и ее похищенную голову, взял стул, с которого Юра только что поднялся, прочно сел и, едва закрылась за Вельтманом дверь, приблизил серьезное лицо, глянул сумрачно поверх съехавших модных очков в желтой металлической оправе и спросил тихо:

— Ты только скажи мне откровенно, мы ж с тобой друзья... Мой сектор закрывают? Я здесь больше не нужен?

Вопрос был настолько неожиданным и в теперешней ситуации нелепым, что он засмеялся.

— Что значит — твой сектор закрывают? Ты ж читал приказ? Весь институт закрывают...

— Только не надо...— Сережка хитро усмехнулся.— Мы ж не дети. Ты и сам отлично понимаешь, что такие вещи без цели не делаются. «Ликвидируется...» Гречихин, конечно, не гений, но на два шага вперед считать умеет. Сейчас закроют институт, меня с сектором на улицу, а потом откроют... А я уже ни при чем. Так? Ты ж с начальством говорил... Так?

— Да что откроют-то? — не выдержав, заорал он.— И при чем здесь, действительно, ты? Институт закрывают, понимаешь? Весь институт. И о чем это, по-твоему, я говорил с начальством? О твоей судьбе? Ей-Богу, Сережка, ты совсем...

Он хотел сказать «с ума сошел», но вовремя поймал себя за язык. Десять лет назад Гречихин действительно отбыл в психушке пару месяцев с каким-то сильным срывом и с тех пор во всем происходящем видел постоянную интригу, направленную на изживание его из института, как психа.

— Я-то совсем...— сумрачно вздохнул Гречихин.— Тебе-то видней... В Данию, говоришь? Ну, давайте, езжайте... Только я не понимаю, что вы собираетесь хоть в Дании, хоть в академии делать без сектора статистики...

И вышел.

Он было подумал, что не так уж Сережка и безумен, что-то промелькнуло в его словах, что как-то связалось и с вчерашним разговором с Федей, и с утренней галиматьей Кравцова. Академия... Дания...

Но закончить мысль он не успел, потому что вошла Елена Всеволодовна Шаховская. Из отдела истории движений. И из тех Шаховских.

— Добрый день,— сказала она с повышающейся интонацией классной дамы, и это прозвучало таким контрастом с сумрачным бредом Сережки, что он снова засмеялся.

— Я сказала что-нибудь комическое? — поинтересовалась Елена Всеволодовна и, не дав ему извиниться, продолжала: — Думаю, что положение не такое уж забавное. Я понимаю, что в ваших беседах с Федором Владимировичем вам не до мелких проблем нашего отдела, но я хотела бы, чтобы вы с Плотниковым имели в виду: я могу уйти в любую минуту, для этого не надо закрывать институт, я, простите, уже в таком возрасте...

Тут он все же перебил:

— Ну, о каком возрасте вы говорите, Елена Всеволодовна...

— О своем, благодарю вас,— перебить ее было невозможно.— В любом случае я бы хотела, чтобы руководство имело в виду: отдел истории движений будет необходим и в академии, или как там теперь будет называться эта организация, в которую нас преобразуют. К тому же вы должны учесть, что в отделе три женщины, на руках у которых семьи. У Катеньки больной отец, она одна...

Он опять сделал попытку перебить ее:

— Что значит «преобразуется»? Я слышал, что Федя действительно идет на какую-то Структурную академию, черт ее знает, но при чем здесь институт? Институт закрывают, нет денег, вот и все. И опять же при чем здесь я? С каких пор ко мне ходят с проблемами, которые по чину только директору? Ей-Богу, Елена Всеволодовна, это какая-то чушь. Я могу, конечно, поговорить с Федей... с Плотниковым, но это ничего не значит...

— Значит,— сказала Шаховская.— Вот вам он Федя, а мне Федор Владимирович. И иногда мне еще хочется назвать его «товарищ Плотников». Не отвыкла...

Качнувшись в дверях тенью — ходила всегда во всем сером,— старая княжна вышла.

Был уже пятый час. Можно, конечно, просто заглянуть к ней, поздороваться и потрепаться с ее девочками-аспирантками, дождаться, пока они деликатно испарятся и поговорить полчасика, узнать, что же у нее было дома вчера. Сама не звонит... Что это значит?

Телефон зазвонил.

Это Валя,— сказала трубка.— Федор Владимирович просит зайти.

Там уже сидели Вельтман и Кравцов и кроме них тоже знакомый ему человек. Алексей Петрович Журавский, член-корр, правительственный советник, знаменитость, независимый и достойный человек, остававшийся в вольной оппозиции интеллектуала к любой власти. Все курили.

— Вот,— сказал Плотников, перебираясь из-за письменного к длинному столу, за которым остальные уже устроились,— вот мы решили и Алексея Петровича с нами вытащить. Там в приглашении написано, оказывается, четверо, кроме меня. Хорошая компания собирается, а? Сейчас прикинем, кто с каким сообщением выступит... Идет?

— Когда летим, Федя? — спросил Журавский. Плотников довольно поспешно бросился к календарю, полистал:

— Десятого, Леша, десятого,— и почему-то добавил: — Так что до двенадцатого еще два с лишним месяца...

Не совсем поняв смысл и вопроса, и ответа, кивнув всем, он присел к концу стола, тоже закурил. Между тем, Журавский продолжал:

— Я потому спрашиваю, что, ты ж понимаешь, Федя, сообщения сообщениями, дело хорошее, а к июлю мы должны все успеть...

Тут он замолчал и взглянул в его сторону. Неожиданно заговорил Кравцов, которому в таком обществе полагалось бы молчать и молчать. И заговорил на удивление связно:

— Алексей Петрович, вы извините, только для нас все-таки очень важно сообщения обсудить. Вам с Федор Владимирычем, конечно, это раз плюнуть, эти там будут каждое ваше слово ловить, Юре, может, тоже, а нам...— Кравцов глянул на него, как бы ставя его и свои возможности на одну доску — ...нам все же ответственно, международная же тусовка, что ни говори...

Журавский молча пожал плечами, а Федя, будто только и ждал от Кравцова указаний, немедленно начал быстро и, как всегда, необыкновенно толково распределять роли. С основным докладом выступит, конечно, Леша, тут все ясно, вы, Юра, изложите им попроще вашу последнюю статью, ну, ту, что в сборнике должна была выйти, да не забудьте сказать, что она уже взята на депонирование, а то сдерут, за ними не заржавеет, а вы, пожалуй, расскажите им коротко ту вашу главу из книги, где вы принцип добавочности имен и портретов героев и прототипов формулируете, не знаю, поймут ли, но слушать будут с открытым ртом... Ну, а мы с Сашей сделаем общее, что-нибудь по новым методикам в организации комплексных исследований структур, а?...

Вышли вместе с Вельтманом. В приемной Юра немедленно продолжил свой рассказ о Русалочке:

— И ты знаешь, что интересно: она совсем маленькая! Вообще-то дамы там будь здоров, крупные... Кстати, ты слышал, как мужик пятьдесят седьмой размер бюстгальтера покупал?

Тут Юра залился младенческим смехом, и он, воспользовавшись этим, быстро ответил: «Слышал, слышал, ему говорят, не бывает, а он говорит, как это не бывает, я сам шляпой мерил...» — и смылся.

Странная вся эта история, думал он, сидя у себя и одновременно соображая, ушла она уже или нет, и если ушла, то обиделась ли, что он так и не нашел за день времени встретиться и поговорить... И чем все же кончился у нее дома вчерашний вечер?.. Голос по телефону был веселый, но это ничего не значит, там полная комната девок, не считая двух пенсионеров-отставников... Позвонить?

— А она только что ушла,— радостно ответил один из отставников, узнав, естественно, его голос. Но тут же придал тону солидность и академическую корректность: — Если угодно, я что-нибудь передам? Оставлю на завтра записочку?

Он молча бросил трубку и кинулся к лифту — на выходе можно перехватить. Увидел, как она сбегает по длинному и широкому маршу, по выщербленным мраморным ступеням некогда шикарного вестибюля, хотел догнать и вдруг почему-то остановился. Она с усилием толкнула высокую, тяжелую дверь, вышла. Он ссыпался по лестнице, стал у бокового окна, за занавеской. Что-то заставило его стать так...

Внизу у подъезда, прислонясь к своей старенькой «шестерке», ее ждал муж. Вот она вышла... Сбежала с крыльца, знаменитого институтского крыльца с маленькими женогрудыми львами... Муж обнял ее, даже похлопал слегка по спине, по широкой ее, слишком широкой спине... Она вся прижалась, потянулась вверх, подняла лицо... Это она умеет.

Потом семья села в машину и уехала.

Странная, очень странная история, думал он, дожидаясь вечно занятого лифта, поднимаясь на свой этаж, запираясь в комнате, чтобы не влез кто-нибудь из тоскливо шатающихся после рабочего дня сослуживцев, закуривая,— страннейшая история. Чем же так взял Федю Сашка Кравцов, маленький стукач, полуграмотный и нетрезвый? И что имел в виду Журавский, особо интересуясь, успеют ли они что-то сделать до двенадцатого июля? И почему все считают, что академия, руководить которой идет Плотников,— это не что иное, как институт же, только как-то преобразованный? И какая во всем этом связь, какая-то есть, но какая? И, в конце концов, что ему за дело до всего этого?!

По-настоящему интересно было только одно: как они вчера объяснялись с мужем, лежа? Или, может, сначала долго выясняли отношения, сидя над недоеденным ужином на кухне?

Она уже была дома и даже успела приготовить неплохую версию, когда пришел муж, втащил новый аккумулятор, за которым, оказывается, и ездил в метро. Она усмехнулась про себя — все из-за аккумуляторов: они поехали в метро, потому что сел аккумулятор его «жука», муж поехал в метро, потому что наконец достал аккумулятор для своей развалюхи... Они все живут с подсевшей энергетикой, подумала она, машины у мужчины среднего возраста, подумала она и, кажется, только я их подзаряжаю, маленькая передвижная зарядная станция, вполне еще исправно действующая для своих сорока...

Муж повозился в прихожей, примащивая грязный железный ящик, прошел на кухню, привычно поцеловал ее, стоящую у плиты, в затылок. Не оборачиваясь, она повела плечами, поджала кожу сзади на шее — отчасти имитация удовольствия, отчасти ей это и действительно было всегда приятно, независимо ни от чего — чувствительное место...

— Этот, который ехал с тобой в метро, как его...— начал муж, а она тут же, но не суетливо перебила:

— А, этот... Представляешь, повезло: выхожу из института и на лестнице каблук — раз! Все, под корень... И тут он. Тоже крутился, машина не заводилась, у него какая-то западная, привез, говорят. Слава Богу! Уже поздно, никого нет, так хоть помог до пересадки доехать... Зато всю дорогу о своих успехах рассказывал, о том, как его во все университеты мира зовут, а он отказывается...

— Ага,— безразлично сказал муж.— А правда, что он в Данию через неделю едет с вашим Плотниковым и с Журавским? Я сегодня слышал...

Она сориентировалась мгновенно. Уж если муж в своем Центре ото всех на отшибе успел об этом узнать, то вполне естественно, что по дороге в метро и она услыхала эту новость из первых уст, тем более что она как раз описала его хвастовство. Но при чем здесь Журавский? Этого еще не хватало... Что про Журавского-то может быть известно?..

— Что-то такое он говорил,— она, отвечая, снимала чайник, переставляла сковородку с картошкой, доставала из холодильника масло, вся эта суета позволяла говорить медленно, с паузами, прислушиваясь не то что к реакции, а даже к намерениям мужа реагировать.— Что-то говорил... Какая-то конференция. Еще, кажется, Вельтман едет и этот наш... Кравцов. А Журавский тут при чем? Это разве его уровень? И, по-моему, он Журавского не называл, а то уж обязательно сказал бы — мол, мы с Лешей Журавским...

Ей стало горячо от стыда. Это было предательство — так говорить о нем, высмеивая ему почти несвойственное хвастовство, а если и свойственное в малой мере, то об этом известно только им, и только они вдвоем, вместе над этим могут посмеяться, и говорить так о нем с кем бы то ни было, а тем более с мужем — это предательство, это...

Хватит, сказала она себе, раскладывая по тарелкам картошку, вытряхивая из банки капусту, скатывая с маленькой сковороды по котлете, хватит терзаться. Нас засекли, и надо выкручиваться, и чтобы для этого не пришлось сказать или сделать — все можно. Потому что это ради нас, ради нашей возможности видеться, потому что это жизнь, а я в этой жизни — передвижная зарядная станция для по крайней мере двоих мужчин среднего возраста. По крайней мере, двоих.

Она постелила себе постель, как обычно, рассчитывая, что муж будет допоздна смотреть телевизор, ожидая ночных новостей ITN — в маленькой комнате на узком диванчике, оставшемся еще от свекрови, и уже приготовила себе ночное чтение, скопившиеся за пару дней газеты и реферат, присланный на отзыв из Томска, когда зашел муж. Сел в кресло, взял с полу «Новости». Быстро всунувшись в ночную рубашку, она влезла под одеяло. Муж полистал газету, бросил... и спросил своим обыкновенным невыразительно-спокойным тоном:

— Он тебя обнимал там, в метро... У вас что, такие теплые отношения в институте? Может, я отдам ему свой новый аккумулятор, чтобы он тебя отвозил после работы?

— Аккумулятор?! — она переспросила и уже за этот миг нашлась: засмеялась отчаянно, своим всегда безукоризненно действующим смехом со всхлипами, засмеялась, будто предложение мужа отдать аккумулятор любовнику было невероятно остроумно.— Аккумулятор? Ну, и ты будешь отдавать аккумулятор любому случайному попутчику, решившему в удобную минуту поухаживать за твоей женой? По-моему, аккумулятор теперь для вашего брата слишком большая ценность...

Она откинула одеяло. Рубашка, как и следовало ожидать, вылезла вверх почти до пояса. Муж встал, перегнулся через нее, потянул за шнурок — погасил настенную лампу...

Одно, еще одно она смогла себя заставить — шептать ему в ухо: «Ты... ты же помнишь... все эти годы... навсегда... ты же помнишь... ты..» Но сверх этих слов выдавить из себя хоть каплю она, конечно, не смогла, уже давно это стало невозможно. С тех самых пор, как восемь лет назад они вместе ходили по врачам. Тогда все и кончилось.

И она только повторяла: «Я с тобой... с тобой..», так и не сказав ни разу «люблю».

И когда он заскрипел зубами, захрипел, когда она почувствовала, с едва ощутимой судорогой брезгливости, постороннее, ненужное тепло в себе — от сердца, наконец, отлегло: на этот раз обошлось, они прокололись, но она, кажется, все уладила.

Наутро она вспомнила про Журавского. Этого еще не хватало... И звонить, спрашивать нельзя, он сразу почувствует заинтересованность, начнет допытываться. Ну, ладно. Днем, наверное, он позвонит, можно будет вместе пойти в буфет и там как-нибудь навести разговор.

Но днем он звонил дважды, а встретиться так и не удалось — что-то у него происходило, и она не могла узнать, что именно. К концу дня позвонил муж и сказал, что заедет. Радовался новому аккумулятору...

Уже садясь в машину, она увидела его. Он стоял в вестибюле и наблюдал за ней из-за занавески бокового окна. Значит, он видел, как она подошла к мужу... Вечером, попозже, надо будет обязательно

исхитриться и позвонить ему. Может, пойти к Ленке-соседке, забрать, допустим, юбку из переделки? И из автомата у ее подъезда... Только выбрать время, когда он уже точно вернется с собакой.

По дороге она рассказывала мужу о переполнявших институт слухах насчет преобразования в академию, о страхе сотрудников, опасающихся вылететь на улицу под предлогом закрытия института, о невыносимо ухудшившихся из-за этих страхов отношениях и общей атмосфере. Муж кивал, хмыкал, усмехался, а она думала только об одном — лгать, делать подлости, хоть воровать, хоть лечь под кого угодно, лишь бы сохранить отношения, лишь бы видеться каждый день, а дважды в неделю ехать через весь город в его уже родную, пыльную, набитую старым барахлом квартиру и освобождаться от жизни, истекать жизнью под ним, на нем и рядом, рядом с ним, прижимая одной рукой его, а другой — теплое гладкое тело собаки. Что угодно, лишь бы это было всегда, и всегда был жив и благополучен он, с его дурацким барахлом, с пошлым представлением о мужественности, с хвастовством, с его бабьей любовью к тряпкам, с постыдным стремлением как бы ненароком подчеркнуть, какой дорогой подарок он ей привез в очередной раз... Даже с его тщательно скрываемой малограмотностью. Пусть он имитирует все — одно она знает твердо: любовь он не имитирует, он любит. Может, это первый из тех, кого она знала, такой: несерьезный во всем, кроме любви. Все до него были устроены наоборот.

И потому — что угодно. Только убить, пожалуй, она не сможет ради этого. Хотя... Кто его знает.

— А Журавский точно едет в Данию, мне сегодня еще раз сказали,— муж быстро покосился на нее. Они уже въезжали во двор.

Домой не хотелось, хотя было давно пора, у бедной Лельки уже мочевой пузырь лопается... Он сидел, курил, бессмысленно глядя на телефон. Набрал ее номер. Короткие гудки — наверное, муж сел звонить. Они там, в Центре, на службу почти не ходят, все решают по телефону, вечерами он говорит часа по полтора, а потом садится к телевизору и до упора. Так, во всяком случае, она рассказывает. Набрал еще раз. Занято... Полез в стол, вытащил уже початую фляжку Southern Comfort, хорошо глотнул. Остановят — черт с ними, за доллар-другой отпустят... Снова набрал. Бип-бип-бип. Ну, чтоб ты задавился...

Кто-то подошел, дернул дверь. Он затаился — избавь Боже кого-нибудь сейчас видеть, разговаривать. И тут же зазвонил телефон. Ответить? Получалось неловко — дверь не открывает, а по телефону разговаривает. Телефон замолчал, к счастью, быстро. За дверью потоптались, потом он услышал голос Кравцова:

— Ушел... Ну, хрен с ним. Хотя проблем с ним будет много, попомни, Федя, мои слова...

Что?! Это с каких же пор Плотников этому херу моржовому «Федя»? Странная история продолжается, продолжается... Телефон снова зазвонил. В коридоре чей-то голос ответил Кравцову, это не был голос Плотникова, но чей, разобрать было невозможно — телефон все звонил, а когда, наконец, заткнулся, в коридоре прикуривали — чиркали зажигалкой, чмокали первой затяжкой... Потом тот же голос — да это же Журавский, вот это кто! — сказал:

— И еще раз тебе говорю, Федя: регистрация и открытие счета только полдела, а вот получить разрешение на трансфертные операции сложнее. Тем более что в этом мы с тобой ни хрена не смыслим. Так что вот на Сашу вся и надежда...

— Родина на тебя смотрит, Саша,— и смешок. Это уж Федор Владимирович. Потоптались, пошли...

Он кинулся к окну. Второй раз за этот день подсматривал он за выходящими из подъезда института, только теперь с другой точки. Отсюда, с шестого этажа, все выглядели черточками с кружочком посередине — плечи и голова. И вылетающие снизу поочередно ноги, один башмак вперед, другой... Вот легкой побежкой, раздувая, как Batman, полы плаща, летит к своей «девятке» Федя. Вот подруливает к ступенькам казенная черная «Волга» Журавского. А вот и неожиданный Кравцов обнаруживает еще одну неожиданность: пересекает улицу и открывает примостившийся на паркинге — кто бы подумал? — старенький, но вполне еще шикарный «вольво»-универсал, синий огромный station-vagon. Три года работает здесь и три года видит он этот фургон на стоянке, но и подозревать не мог, что принадлежит машина-то оборванцу Сашке!.. Все, разъехались.

Это странная, страннейшая история, опять твердил он мысленно, идя по коридору, поворачивая к лестнице, чтобы не ждать вечно занятый лифт. Где-то он слышал, что это значит — «трансфертные операции», но не мог вспомнить точно. И о какой регистрации, о каком счете они говорили? Может, Журавский хочет открыть там счет, как делают теперь все эти новые большие люди? И Федя тоже? Тогда становится понятно, зачем им Сашка с его старыми гэбэшными связями, с «Колькой Семаковым, который два срока сидит» и с прочим со всем. Но нет... Какой-то не такой у них был разговор, не приватный, а скорее служебный.

Тут его мысли сбились, потому что он вспомнил, как звонил телефон, пока он сидел затаившись. Наверное, решил он, это звонила она, дождалась, пока муж наговорился, и звякала просто так, узнать, в институте он еще или поехал домой. Звякнет — и положит, звякнет — и положит, ведь она может нормально говорить из дому, только когда муж выходит возиться с машиной. Жаль, что у них нет собаки, вечерняя прогулка с собакой дает возможность звонить из автомата. Впрочем, она бы не гуляла на своих выселках одна. И хорошо, что у них нет собаки. Лелька — наша общая собака, наша третья в любви... Но при чем же он-то ко всей этой истории с трансфертными операциями, счетами и тому подобным?

Неожиданно для себя он направился к приемной — как раз спустился до второго этажа. Как и сле-

довало ожидать, Валька была еще там. В закутке, где она готовила чай, сидела постоянная ее компаньонша Галя из машбюро, а сама Валька была уже хороша: на столике стояла почти пустая бутылка «лимонной».

— Грустишь? — Валька обняла его за шею могучей рукой, прижалась.— Не грусти. Поедете с Федей, оттянетесь там с датчанками...

Он притиснул девушку покрепче, двинул ладонь вниз по спине, Валька деланно закатила глаза.

— Валюша,— сказал он,— Валюша, зайчик мой... А ты не покажешь мне наше приглашение? А то у меня тут сроки, дела...

Она не дослушала.

— Вон, в правом верхнем ящике возьми пакет. Только оно еще не переведено. Ты что, и по-датски сечешь?

— Секу,— он выдвинул ящик, взял конверт с прозрачным окошечком, вынул втрое сложенный листок.— Секу, Валюша, я по-всякому секу... «Dear Sir...— прочел он.— ...the pleasure to invite your four colleagues you can propose... Sincerely...»

Вверху, над обращением, стояла его фамилия.

— Ну, разобрал? — спросила Валька.— Или без пол-литра не разобраться? Так давай дерни с Валечкой и Галечкой... Давай?

— Ты даже не представляешь, насколько ты права,— сказал он.— Тут и с пол-литрой не разберешься. Только я не могу, девушки, не обижайтесь: ГАИ не велит...

В машине он пожалел, что оставил недопитый виски на работе: голова начала болеть до того нестерпимо, что он был готов, в самых худших традициях, глотнуть, стоя у очередного светофора. Нагнуться — и глотнуть... Благо, все равно уже темно.

Но выпить в машине было нечего. И головная боль постепенно перешла в звон, в мерный шум в ушах, будто загомонила в голове огромная толпа, голоса спешили, раздавались отдельные вскрики, и все громче, все быстрее... Это ему было знакомо еще с детства — такой шум в голове, начиналось всегда в тишине, когда сидел в комнате один, делал уроки, точнее, делал вид, что делает уроки, сунув в ящик стола «Трех товарищей». Смешно... Так и дожил, дурень, почти до старости по милой этой подростковой литературе. И все оттуда: и пьянство, и к женщине отношение, и к машине, и даже к тряпкам, если задуматься. Еще из «Черного обелиска», конечно, ну, и из «Жизни взаймы». На листочки развалившиеся издания конца пятидесятых — начала шестидесятых. И любовь — из «Фиесты», из «Кошки под дождем», из «Оружия»... Вот и вся культурно-психологическая подкладка ученого, заметного персоноведа и номенолога. А все остальное — флер, декорация, видимость, понт. И имя-то сделал, проследив совпадения биографии такого же на пустом месте модного автора и судеб его героев, назвав настоящие имена вполне еще живых прототипов, известных людей и, конечно же, сразу ставши не менее скандально знаменитым, чем сам романист...

В голове стоял крик. В детстве помогало вскочить из-за стола, забегать по комнате, с пением, с выкрикиванием во весь голос: «Мо-она Лиса...» — под любимейшего Пэта Буна, с модуляциями. Из кухни приходила бабушка, с отчаянием смотрела на безумного мальчишку, редкие ее белые кудельки шевелились под ветром из открытого настежь, но затянутого марлей на кнопках окна, она стояла, малюсенькая, сухая, но крутобедрая, с хорошо выпрямленной в ее семьдесят лет спиной, и смотрела, как внук на глазах сходит с ума от чтения и бесконечного слушания этой идиотской американской музыки...

Ночи напролет, вплотную прислонясь ухом к матерчатому фасаду мавзолееподобного приемника «Мир»...

Но в машине нельзя было вскочить, завопить, забегать, и крик нарастал, это больше всего было похоже на вопли политических шизофреников, все еще собиравшихся у стендов некогда модной газеты, хотя чего уж кричать? Все давно ясно.

Он опустил полностью окно, чтобы шум снаружи заглушил этот базар в мозгах. Машины встали у светофора перед поворотом у Красных ворот. Все газовали, дикая вонь паршивого бензина и грохот убогих моторов действительно потеснили внутренний крик, но зато начало подташнивать от смрада и духоты. Был уже девятый час, а московская геенна все дышала огнем. Застряли, похоже, надолго — наверное, кому-нибудь кто-то въехал в бок на повороте, теперь будут долго качать права, переть на сумрачно-важного гаишника... Он поглядел по сторонам. Рядом слева стоялс такси, набитое черноголовыми, темнолицыми молодыми людьми — обтянутые небритые скулы, короткие прямые носы, темного огня глаза, сверканье золота во рту и на пальцах и, главное, куртки, кожаные куртки, турецкая всемирная кожа, спецодежда мелких гангстеров от Магадана до Кушки... Таксист смотрел прямо перед собой, с профессиональным безразличием пережидая непробиваемый затор — чтобы, как только двинется, уж рвануть по-настоящему, объезжая и справа и слева, подрезая и проскакивая. Пассажиры его оживленно беседовали, сверкая яростными фиксами, он же привычно ждал движения и хорошей, деловой расплаты от опасных, ненавидимых, но денежных южных друзей. Знакомое у таксиста лицо, вот он обернулся, почувствовав, видно, взгляд...

Сашка Кравцов.

Сашка...

И подмигнул еще.

И тут же все загазовали отчаянно, заревели и двинулись, а такси, просочившись между троллейбусом и военным фургоном, сразу ушло далеко вперед.

Чего ж он из «вольво»-то пересел, чего ж Сашка пересел из «вольво», думал он сосредоточенно, пытаясь совершенно безнадежно догнать лживое такси, которое уже мелькнуло где-то под путепроводом и затерялось, конечно, в машинной толчее у Казанского, куда же Сашка «вольво» девал, думал он неотступно... А может, это и не такси было, а как раз Сашкин универсал? Да нет, вроде такси... Черт его знает, что делается в Москве в это предвечернее время, подумал он, вот как раз, когда начинает темнеть, и пыльное желтое марево приобретает сизо-сиреневый оттенок, в самом начале лета особенно, подумал он, что угодно можно увидеть...

Проехал «Красносельскую» — и опять встал, что-то впереди мудрили с дорогой, ходили мужики в оранжевых жилетах на голое жилистое тело, бросали лопатами дымящийся гудрон, ехал задом наперед красный каток. За месяц четвертый раз здесь катают, как будто самый разбитый в городе асфальт нашли... Машины медленно объезжали огороженную поперечно-полосатыми конусами зону.

И тут он увидал новую новость: слева протискивался, пытаясь обойти его в узком проезде, лично Федор Владимирович Плотников. Сидел директор института за рулем отнюдь не своей экспортной «девятки»-металлик, а в точно таком же, как у него, красном «жуке» и одет был невероятным для элегантного академика образом: в пятнистую куртку афганского ветерана. Пытаясь обойти конкурента, Федя рванул и, объезжая, перегнулся к правому открытому окну, крикнул — видно, чтобы загладить неловкость: «Эй, змея, где горбатого брал? Не в Мозамбике, случаем? Не интернационалист?»

Интересно, подумал он, взлетая на мост, куда это их несет? В гости к коллеге? Выпить-то у меня есть, но на таких гостей не хватит...

Они уже действительно стояли в его дворе, по-деревенски заросшем акацией и тополями, с кривыми лавками и доминошными столами, голубятнями и жестяными гробами гаражей. На лавках сидели вечные неразличимые старухи и кошки и рассматривали приехавших. Северокавказские молодцы стояли, прислонясь к такси, одинаково скрестив ноги в шелковых тренировочных штанах. Сашка Кравцов, как положено не вмешивающемуся в разборку водиле, курил в кулак в сторонке. Плотников не вылез из «фольксвагена», сидел, постукивая по баранке тонкими кривоватыми пальцами, в быстро наступающих поздних сумерках блестело граненое обручальное кольцо.

Выйдя из машины, он аккуратно ее запер, снял и сунул под мышку щетки и прошел мимо знакомых, не глядя.

Когда он спустился через пять минут с Лелькой, все были на тех же местах, но смотрели не на него, а на въезд во двор. Оттуда, тяжело поворачиваясь, вползало под низкие ветки дворовых зарослей светло-серое тело одного из недавно появившихся в обновленной столице свадебно-шейховских шестиметровых «линкольнов» с треугольным крылом на багажнике. На заднем сиденье угадывался изысканно-простецкий, мужицко-дворянский международно-российский лик Журавского Алексея Петровича.

Лелька, естественно, немедленно раскорячилась у самого подъезда, но бабки этого не заметили.

Муж прямо с балкона, весь в мыле, тяжело дыша после своих гантелей и эспандеров, прошел в ванную. Утро субботы начиналось, как всегда, совместным завтраком. Потом предстояла поездка на рынок, ставший уж совсем бешеным, но и магазины не лучше — проживали последний гонорар за его мадридские лекции; продавая понемногу доллары на все годящейся Ленке-соседке, а что потом будет, непонятно, особенно когда закроют институт... Вечером предстоял большой прием в английском посольстве, туда пригласили «мистера энд миссис». После обеда надо было уже действительно сбегать за переделанной юбкой и тогда и позвонить ему, это уже безумие какое-то, третий день не виделись и даже не перезванивались, что-то происходит...

— Меня снова приглашают в Испанию,— сказал муж, допивая свой безкофеиновый кофе, аккуратно запасаемый в каждой поездке, поскольку здоровье он считал своим главным и ценнейшим средством к существованию.— Теперь уже на весь семестр. На тебя приглашение есть тоже. Если захочешь, они придумают тебе какой-нибудь курс или просто отдохнешь, почитаешь, напишешь статью-другую... Я уже начал оформление. Вернешься из Барселоны, получишь новую визу — и поедем. Институт ваш закрывается, а через полгода найдем что-нибудь. Вчера я говорил с Журавским, он звонил в наш Центр и попал на меня. Между прочим, сказал, что Плотников возьмет тебя в эту академию, которой будет с осени ваш институт, даже после полугодового отпуска. Плотников и сам вроде собирался, но Журавский еще с ним поговорит. От Журавского теперь будет все зависеть, а сам Журавский очень заинтересован в нашем Центре, потому что это единственное, что останется, кроме академии... Надо понемногу собираться. К концу лета я хочу продать машину, а то просто развалится...

Она слушала и чувствовала, что всегда выдающая ее бледность уже давно должна бы обратить внимание мужа, если бы он был склонен обращать внимание на перемены в ней. Или если бы обнаруживал, что обращает внимание... Ее застали врасплох, это случалось редко, но в последнее время она устала и все чаще оказывалась не готова к неожиданностям. Что можно ответить? Муж все прекрасно продумал, все устроил, все вовремя, и чем больше он говорит, тем меньше остается у нее поводов возразить. Только закричать — нет, нет, не могу. Полгода не видеть его, не лежать с ним на изжеванных простынях, пропитавшихся их запахом, не исходить последними, кажется, силами и не чувствовать, как они откуда-то вновь берутся уже через полчаса, не лететь в институт, ожидая утреннего его звонка, не звонить ему по вечерам, слушая его нетерпеливое: «Але! Да говорите же... Ну, перезвоните...», не целоваться, как девчонка, у каждого светофора, рискуя быть замеченной из соседней машины, не держать руку на его колене, мешая переключать передачи... Полгода провести с глазу на глаз с этим вот человеком, с его кофе «дискофеинадо», с его гантелями, с потом, выжимаемым обязательными упражнениями,

с его невыключающимся возлюбленным «лэп-топом», с его безразлично-доброжелательным молчанием, редкими, но всегда с каким-то важным, неизвестным ей смыслом вопросами... И главное, полгода по ночам слышать хрип, скрежет зубов, тяжелое дыхание и единственное его слово: «Ну?.. ну?.. ну?..» — он все ждал, год за годом, ее ответа, ее судороги. И без старания изображать эту судорогу, без выражения повторять: «Да... ты ж знаешь... я с тобой...» Ужас, какой ужас! Незнакомые люди, город, по которому предстоит ходить одной. Если бы с ним, если бы... Нет, это невозможно. И невозможно ответить «нет» — все за эту поездку: закрытие института, подходящие к концу доллары, мечта мужа сменить машину, обещание Журавского потом помочь с ее работой... О, Боже! И еще Журавский... Почему все в эти два дня совпало? Муж увидал в метро их, а заговорил о Журавском, потом Журавский звонил сам...

— Да, это неожиданно и очень кстати,— сказала она.— Только надо договориться с кем-нибудь из знакомых, чтобы пожили здесь это время, сейчас пустые квартиры так грабят!.. Каждый день рассказывают.

Телефон зазвонил, когда она мыла посуду, пытаясь сообразить, что же можно сделать, и окончательно понимая, что сделать ничего нельзя да и не стоит, если честно: эти полгода дадут единственную возможность просуществовать потом какое-то время, и придется все вытерпеть, потому что иначе нищета разрушит их печальную, но все же романтическую любовь еще быстрее, чем разлука. Она не представляла себе, как будет себя с ним чувствовать, если придется скрывать рваные колготки, как будет принимать его подарки, садиться в машину... Хватит, рваные колготки в ее жизни уже были...

«Вас не слышно»,— сказал муж в комнате и положил трубку. Через минуту звонок раздался снова, она дернулась, но сдержалась — сейчас нельзя, надо все устроить. Как же неудачно он выбрал время! Муж положил молчащую трубку, тихо пробормотав испанское ругательство. Муж никогда бы не позволил себе сказать то же самое при ней по-русски в отличие от него, в отличие от него...

— Вынеси, пожалуйста, мусор, пока я соберусь! — крикнула она и ушла в ванную. Сквозь шум воды прислушалась... Вот он захлопнул за собой дверь... Она выскочила голая, мокрая, оставляя следы на линолеуме, сдвинув защелку,— может, муж взял с собой ключ,— набрала номер... «Что случилось?» «Да, это я звонил...» «Что, что случилось?! Скорее...» «Я хочу тебе рассказать... Мне кажется, я заболел... Знаешь, похоже, что действительно крыша поехала». Ее передернуло: даже сейчас она заметила этот отвратительный жаргон. «Приезжай... В половине шестого будь у Ленкиного подъезда, ты же знаешь, где? У меня будет двадцать минут». «Хорошо. Я приеду на такси, «жук» слишком заметен».

Муж уже звонил в дверь.

— Подожди, я в ванной! — закричала она, бросив трубку.

Было около двух ночи.

Журавский сидел в кресле, выглядел свежим, чуть улыбался, на коленях держал поднятый с полу английский «The Personalist», даже листал его, поглядывая иногда в текст. Плотников сидел на выдвинутом в середину комнаты стуле, положив ногу на ногу по-американски, щиколоткой на колено, дымил трубкой, наполняя душную комнату приторным запахом не то «амфоры», не то «клана». Кравцов стоял у двери, прислонясь к притолоке, с любопытством искренним и наивным продолжая оглядывать комнату — пыльный резной буфет, картины в облезших золотых рамах, огромный дубовый стол и старый «рейнметалл» на нем...

Он сам сидел на кое-как прикрытом пледом диване. Лелька примостилась рядом, положив морду на его колено, внимательно и строго посматривая на гостей, не обращающих на собаку внимания.

— Видите ли, все это достаточно серьезные дела...— Журавский, наконец, решил, видимо, вступить сам в этот бессмысленный и затянувшийся разговор.— Наверное, вы не станете спорить, что все здесь присутствующие...— он довольно откровенно покосился, запнувшись, на Сашку,— ...практически, все, тесно связаны с новой ситуацией. И, вероятно, вы согласитесь, что если жизнь покатится вспять, из нас...— он опять покосился на Кравцова,— ...из нас троих вы потеряете не больше всех. Поэтому мы и решились на этот — согласен, с точки зрения морали обычных обстоятельств, достаточно сомнительный — шаг. Но выхода нет... Вы ведь автомобилист? Это же ваш красный «жучок» там у подъезда? Значит, вы должны понять. Мы поднимаемся в гору, угол почти критический, мотор глохнет, ручник не держит... Что же делать? Лететь назад через крышу, колеса вверх, стойки ломаются, позвоночник пополам?.. Или все же выскочить в последний момент, а под задние колеса ткнуть, что под руку попало — хоть кирпич, хоть палку потолще, канистру... Мы хотим выскочить, да, с помощью этой самой академии, сделаем ее международной, пусть будет, допустим Российское отделение Международной академии структурных проблем... Не это важно. Важно то, что мы не только пытаемся сохранить свои позвонки, но и найти эти самые кирпич или палку, остановить машину...

— Простите, Алексей Петрович, я не совсем все-таки понимаю,— он положил руку на Лелькин узкий затылок, и она едва слышно застонала от счастья.— Все это, конечно, ясно, и вы, наверное, правы... Но при чем здесь я? Почему надо было ставить меня в дурацкое положение с этим приглашением, с этой реорганизацией института, о которой, оказывается, все знают, кроме меня? И главное, я не понимаю, что вы имеете в виду, говоря о кирпиче или палке, которые надо подложить под летящую в пропасть нашу колымагу. Вот тут Саша целый час твердил о каких-то народных средствах, которые спрятаны партократами по всему миру... Что ж, мы будем их собирать, чтобы вернуть народу? Через какие-то коммерческие структуры, черт его знает, я в этом не разбираюсь, через какие-то счета? Это ли занятие для академической организации? Я еду на конференцию, все нормально, и вдруг

оказывается, что моя, да и ваша, простите, Алексей Петрович, функция — это прикрытие, а главная задача поставлена перед товарищем Кравцовым...

— Так,— крякнул Сашка,— значит, в «товарищи» меня произвел... Презрение, значит, хочешь показать? Ну,ептмать, ладно...

— Погоди, Саша,— сказал Плотников, вытащил из чуть оскаленных желтых зубов трубку, не гася и не выбивая, сунул ее в карман куртки.— Погоди... Тут вопрос поставлен принципиально. Я вас в таком случае спрашиваю конкретно и самым ясным образом: вы едете? Вы будете выступать с сообщением? Будете — тогда все, и считайте, что мы к вам просто в гости приехали, по рюмке выпить...— он покосился в сторону стола, на котором стояла пустая бутылка Black & White, стаканы и плошка с растаявшим в лужицу льдом.— Будете? В конце концов, это начало вашей работы в академии, если хотите откровенно.

Закурив, он осторожно, чтобы не потревожить Лельку, дотянулся до пепельницы, поставил ее на пол у ног... И ответил тихо, хорошо подобрав слова, и голос почти не дрожал:

— Я на атасе, пока ворованное перепрятывать будут, стоять не хочу.

Тут же он услышал крик толпы. Странно, подумал он, в голове всегда начинало шуметь, когда оставался один и в тишине, а в такой обстановке впервые... Может, это просто давление подскочило, ведь психую же... Ведь страшно мне, невыносимо страшно, вот в чем дело, и уже почти нет сил храбриться, лицо сохранять... Крик нарастал, все громче и быстрее выкрикивали из толпы слова, которые невозможно было разобрать. Вдруг стены его старой, обжитой до последней пылинки, набитой милой сердцу рухлядью комнаты поехали вверх, потолок стал удаляться и почти исчез где-то в ночном небе, и желтый, собственноручно сделанный из старой шелковой шали абажур повис, шевеля бахромой, нелепым аэростатом. Все, кто был в комнате, и он сам тоже, уменьшились и медленно задвигались на дне этого мира.

Он поднялся, взяв поперек живота Лельку, и одним движением выставил ее в лоджию и запер за ней дверь. Плотников нагнулся, не вставая со стула, порылся под свешивающейся почти до полу с круглого стола рваной штофной скатертью, вытащил от уда желтый телефон с гербом СССР на диске, поставил «вертушку», шнур от которой тянулся в его же карман с непогашенным «данхилом», на стол. Журавский швырнул журнал, откинулся в кресле, окаменел, потихоньку отвешивая нижнюю губу, отпуская поехавшие вниз щеки, хмуря брови. Сашка Кравцов отклеился от притолоки, не отрывая профессионального взгляда, держа опасность в секторе наблюдения, сделал шаг вперед.

Портфель, мятый кожаный портфель, валялся на подоконнике. Он сунул в портфель руку и вытаскивал револьвер «python» — чудовищную двухкилограммовую штуковину, даже на вид способную пробить бетонную стену.

— Газовый,— криво усмехнулся Сашка Кравцов и, делая еще шаг вперед, завел руку за спину, вытащил из-за пояса брюк, из-под пиджачка, штатный спецназовский «стечкин».— Газовая игрушка, полная имитация... Ну, козел...

— Договорились,— сказал в трубку «вертушки» Плотников,— обнимаю тебя, дорогой, звони. Ты сейчас где, в Барвихе? Ну, я сам позвоню, как вернусь...

— Пора запомнить,— сказал Журавский,— мы никому не позволим остановить наши реформы, повернуть развитие нашего общества от демократии к тоталитаризму, от свободного рынка в интересах людей к административному хозяйствованию, от соблюдения прав человека к репрессиям и преследованиям инакомыслия, от либерализма...

Он сбился, губа его совсем отвисла, щеки легли на плечи.

— Ну, все, козел,— сказал Сашка и поднял руку.

Между тем он еще вытаскивал из портфеля револьвер — но успел.

Во сне тоже всегда так, подумал он, бежишь, бежишь, тебя догоняют какие-то люди, наяву — это мирные знакомые, но во сне они хотят тебя убить, догоняют, но никак не догонят, и ты все бежишь... Он потянул спуск.

Кравцова крутануло вправо, бросило назад, он ударился спиной в стену и сполз по ней, вытягивая вперед переставшие сгибаться ноги и опрокидывая ими стулья. На правом боку его пиджачка начало расплываться темное пятно, будто от пролившейся в самолете ручки, только все больше и больше. Все засуетились. Плотников сунул «вертушку» все в тот же карман, бросился к Сашке, подхватил под мышки, потащил, пятясь к двери. Дверь уже открылась, в нее, теснясь, лезли кожаные убийцы, но он держал их под прицелом, широкий и длинный ствол «питона» чуть двигался, и он повторял: «Лежать!.. ложиться всем... стреляю... лежать!..» а они, не имея места, чтобы развернуться, вытащить из-под курток обрезы, АКСУ, ржавые, со сгнившими ручками «наганы», новенькие армейские «макаровы» — теснились, сгибались, пятились, и следом за ними пятился Плотников, волоча Сашку, на губах которого вздувались белорозовые пузыри, а последним шел Журавский. Вид у Алексея Петровича был международно-вальяжный, спокойный, проходя, он слегка, вполне деликатно похлопал его по левому плечу, обаятельно улыбнулся и добродушно проворчал: «До чего ж вы человек резкий... так разве можно?.. ну, в Копенгагене с вас за это банка пива, это уж минимум». И, подобрав по пути Сашкин пистолет, вышел.

Он запер дверь. Постоял, послушал хлопанье и гудение лифта, топот по лестнице. Глянул в глазок. Искаженная линзой, чуть искривленная лестничная площадка была пуста, банка для окурков, приспособленная соседом,— на своем месте, на батарее. Он перевел взгляд на свою правую висящую вдоль тела руку. Револьвер тяжело смотрел в пол. Он оттянул фиксатор, дернул кистью — выбросил вбок барабан. Капсюль одного патрона — холостого, выбрасывающего страшный пугающий огонь,— был пробит и черен, капсюли остальных — газовых — целы.

Он вернулся в комнату. На обоях, там, где к ним прислонился Сашка, расплылось Южной Америкой пятно крови. Прошел к лоджии, впустил рыдающую Лельку. В ужасе от незаслуженного изгнания собака немедленно влезла на постель, под плед, выставила виноватую рожу: вот видишь, я даже не прошусь больше на улицу, и, если нечем, можешь меня не кормить, я уже легла и жду тебя, и не за что меня больше выставлять на балкон, что ты, с ума сошел? Я же твоя собака...

Тогда он пошел на кухню, достал из холодильника последнюю банку из привезенных в прошлый раз ее любимых консервов, открыл, позвал: «Лелька! Иди, не сердись...» Собака даже голоса не подала, перепуганная. Выложив полбанки в тарелку, он отнес тарелку в комнату, поставил перед черным носом прямо на плед. «Ну, не сердись. Видишь, что делается? Я ж за тебя, дуру, испугался. Ешь...» Совершенно растерявшаяся Лелька начала есть только из вежливости, у нее был настоящий характер домашней женщины, она не любила приключений и перепадов, даже если после выкидывания в лоджию следовала такая сладость примирения, она предпочитала ровную, постоянную, тихую любовь. Он обнял ее, она застыла, перестав жевать...

Потом он отодрал всю полосу обоев, на которой внизу осталось кровавое пятно, всю, сверху донизу. Старые, ломкие обои изодрал на мелкие кусочки, на узкие колючие обрывки, и постепенно кусок за куском сжег в большой пепельнице, а пепел вытряхнул в унитаз. Залез на стул, осторожно умостил на стуле кухонную табуретку, влез, едва дыша — не хватает отсюда сверзиться! — на табуретку, сунул руку в пыльную глубину антресолей... Нащупал и вытащил рулон обоев, банку с еще хорошим, хотя простоявшим с уже такого давнего ремонта, клеем...

Когда все было закончено, глянул на часы. Четверть шестого... Ложиться смысла не было. Пошел в ванную, принял долгий душ, побрился, сварил кофе, выпил. Пошел в комнату, с тоской посмотрел на пустую бутылку — стакан возле нее был только один, остальные он, видно, сам не заметив, отнес в кухню и сполоснул. Вытащил из шкафа, самую уж последнюю — простецкий Long John скрутил ей голову, долго глотнул... Вот так. И черт с ней, с печенью. И с ними со всеми. Разбудил вконец одуревшую с таким полоумным хозяином Лельку, натянул спортивный костюм с надписью «New York. Marathon» на груди и спине, кроссовки, надел на собаку ошейник и вышел во двор.

Под деревьями было пусто и сыро, дул довольно прохладный ветерок, но яростное московское солнце уже поднималось, его исступленный свет пробивался сквозь утреннюю смутность, асфальтовый пятачок перед помойками парил, быстро просыхая после ночного дождя, а посреди пятачка сверкал и лучился его красный, как игрушечная пожарная машина, «жук». Он подошел поближе. Все было цело, резина не проколота и не спущена и даже ничего не написано гвоздем на будто напрашивающейся на такое действие пологой и просторной крышке переднего багажника.

И только намокшая смятая бумажка желтела за поводком щетки. Он вытащил ее, расправил. Бледно-красными кривыми буквами, почерком малограмотного человека на бумажке было написано: «Ты казел мы вирнемся». Без знаков препинания. Написано было не чернилами, и, похоже, это было единственное участие Кравцова в этой угрозе кровной мести — писали же, судя по орфографии, кожаные... Изорвав мелко бумажку, он бросил клочки по ветру — и тут заметил возле переднего колеса пузырек. Он поднял его. Пузырек был с красной тушью, наполовину еще полный.

Была суббота. Он позвонил ей в десять, попал на мужа, перезвонил... Потом позвонила она. До четырех, до того, как он вышел на угол ловить такси, он вообще старался ни о чем не думать, и ему удавалось...

Во всяком случае, он даже не пытался понять, как он пугачом ранил — убил?! — Кравцова...

Сидя в машине, почти беззвучным шепотом, с ужасом глядя в спину непрерывно курившего удушающую «яву» таксиста, они перебивали друг друга, спеша, захлебываясь своими рассказами. «Они хотели меня убить...» — «Я не могу, понимаешь, не могу ничего придумать, чтобы не ехать с ним...» — «Но, ты слышишь, осталась кровь, а я стрелял просто из пугача, пойми...» — «В конце концов, это только полгода, и это деньги, я не могу лишать его заработка...» — «Я не стану участвовать в их жульничестве, я просто не поеду...» — «А ты, если уж на то пошло, никогда и не предлагал всерьез, чтобы ушла от него...» — «Но уверяю тебя, это не галлюцинации, я видел, как смотрела на них Лелька...»

Вдруг дошло до обоих.

«Значит, ты уедешь на полгода»,— сказал он, лицо его задрожало, он весь задергался, пытаясь сдержать слезы — начала выходить истерикой прошедшая ночь.

«Ты совсем, совсем болен, ты переутомился, ты смертельно устал от всего этого, и от меня, и от института»,— шептала она, гладя его по щеке, прижимаясь, забыв о таксисте, о том, что уже прошло больше получаса, и муж ждет ее, и звонит Ленке: «Леночка, она уже вышла? Мы же на прием опоздаем...», и бедная Ленка выворачивается и врет напропалую; забыв обо всем, она гладила его, дергающегося, напуганного, измотанного и дрянными людьми вокруг, и собственной их невыносимой любовью совсем. Боже, совсем сумасшедшего ее мальчика, быстро стареющего, только сейчас она увидела, как он изменился за эти три года...

— Ехать будем? — спросил таксист.— А то ведь так за стольник-то не настоишься...

«Я приеду к тебе завтра,— сказала она.— Не знаю что, но придумаю и приеду. У нас будет целый день, мы все обсудим, и наговоримся, и даже где-нибудь погуляем, и поедим, и все решим, все...»

Она хлопнула дверцей и побежала через двор, через вечные канавы, траншеи и свалки. В левой руке она несла большой пластиковый пакет «С & А» с юбкой, которую Ленка чуть укоротила по моде этого лета. Он закурил.

И выбросил сигарету уже перед светофором на Трубной, открыв дверцу, когда машина на секунду притормозила. Шофер же продолжал наполнять тесное пространство едким дымом. Приемник он вру-

бил на полную громкость, хотя по возрасту не был похож на поклонника Джорджа Майкла на волнах «Европы-плюс».

Трехчасовое, самое жуткое, злобное солнце жгло город вовсю. Несчастные, не успевшие убраться на садовые участки, дачи, уехать за триста километров перебирать сруб, закупленный в прошлом году еще по дешевке где-то почти под Вологдой, просто вырваться на Клязьму или в Серебряный бор, одурело бродили по рушащемуся, гниющему, засыпанному мусором, галдящему азиатско-африканскими рынками у станций метро, бывшему напыщенному мегаполису, на глазах превращающемуся в гигантский лагерь старателей.

В его квартире шторы были наглухо задернуты, по углам шевелилась зимняя, сбившаяся в лохматые легкие валики пыль, но простыню он постелил свежую, в ребристых складках после прачечной, на подушку надел чистую, с трудом раскрывшуюся наволочку, а на кресле лежало их общее, купленное еще тогда, в Германии, шелковое черное кимоно с двумя золотыми драконами, намертво сцепившимися на спине — его он сам вечером постирал и за ночь шелк высох в лоджии, а утром, дожидаясь ее звонка, задохнувшегося: «Все, еду!», долго гладил, разложив на круглом столе плед и подставив стулья, чтобы свешивающиеся рукава не касались пола.

Она лежала с закрытыми глазами, а он курил, одну за другой давя сигареты в стоявшей на полу пепельнице, время от времени они делали по глотку прямо из бутылки, она по-деревенски кривилась и гнала ладонью воздух в обожженный рот, он задерживал виски сантиметр за сантиметром — вот стало горячо в глотке, вот в груди, вот под ребрами... В два поели, не вставая — он нашел случайно зажившуюся в холодильнике банку китайского колбасного фарша еще из февральских, наверное, заказов, помыл и порезал на четвертинки пару привезенных ею помидоров, длинный огурец, выложил все это в одну глубокую тарелку, взял две вилки и принес на постель. Хлеба, конечно, не было, зато нашлись в буфете, черт его знает откуда, мелкие немецкие крэкеры для коктейлей, в пластиковой коробке, разделенной перегородками — в одной части печеньица в виде рыбок, соленые, в другой микроскопические крендельки с тмином... Лелька, вопреки всем педагогическим принципам, поела фарша вместе с ними, брезгливо дергая носом от близости помидоров и выпивки.

Потом он с наслаждением закурил и продолжал говорить — сил после первых полутора часов пока все равно больше ни на что не было. Она лежала на боку, подперев голову правой рукой, а левой бессознательно прикрывалась, приняв, наверное, самую естественную для обнаженной женщины позу, так хорошо известную старым живописцам и любителям альбомов классического изобразительного искусства. Она слушала его, почти не перебивая, что было ей не свойственно, обыкновенно любая его фраза заканчивалась многоточием, после которого следовало ее длинное, с отступлениями и ассоциациями подтверждение и развитие его мысли, а чаще полное опровержение. Слишком самостоятельна была она в размышлениях, чтобы молча внимать. «Я могу внимать только в одном смысле»,— однажды довольно лихо пошутила она, это потом стало их словом...

Но сейчас она слушала молча, глаза потемнели, блеск из них ушел, и она только раз шевельнулась — озябла, потянулась за кимоно, прикрыла ноги. Ему же было жарко, бутылка неумолимо пустела, сзади подвалилась и сопела задремавшая Лелька... Они совсем не спешили, от этого горький его рассказ имел чудесный привкус счастья совместной беды. Она считалась уехавшей на весь день на дачу к подруге, подруга была предупреждена с вечера — позвонила из автомата на станции поделиться нескончаемыми проблемами с рушащейся дачей и двумя пацанами, восьми и пяти лет, оставшимися после полгода назад умершего от страшного инсульта сорокапятилетнего мужа, и звонок этот оказался чрезвычайно кстати, она тут же сообразила. «Я приеду к тебе завтра,— сказала она,— обязательно. Помнишь, в восемьдесят седьмом ты приезжала ко мне в такой же ситуации? Вот и я приеду, поговорим, разберемся со всеми проблемами, уйдем с ребятами в лес на целый день...» В восемьдесят седьмом у подруги был короткий, но жесточайший роман, дома говорила, что пошла к ней на целый день, будут шить детские тряпки, и исчезала к какому-то безумцу, который только и делал, что уговаривал ее немедленно уйти от мужа. Безумие заключалось в том, что подруга была на пятом месяце беременности, от мужа, и весь роман длился между четвертым и восьмым месяцами, потом подруга родила, безумец ходил кругами возле ее дома, но муж взял большой отпуск, очень помогал, подруга не оставалась одна ни на минуту, и роман затух. В восемьдесят девятом безумец уехал по израильской визе. А потом умер муж.

Теперь считалось, что она на даче у этой подруги, поэтому в их распоряжении был весь день, допоздна.

«Я всегда чувствовал, что под этой, наружной, скучной, бытовой жизнью что-то происходит, идет какая-то другая жизнь,— говорил он.— И, не смейся, романы и рассказы, которых я начитался подростком, американское кино, которое я смотрел и смотрел в юности, еще без всякого видео, пролезая на любые просмотры, недели и фестивали,— вот эти романтические сказки и утвердили меня в ощущении, в уверенности, что есть другая, скрытая жизнь, детская жизнь «Трех мушкетеров» и «Графа Монте-Кристо», молодая жизнь «Трех товарищей» и «Великого Гэтсби», наивные слезы «Любовников полуночи», которых у нас в прокате гениально назвали «Разбитые мечты», и горький вздох «Искателей приключений», фанатики которых все мечтали посмотреть существующее в их мечтах продолжение...

Пришло время, и я получил новые, гениальные подтверждения иной жизни под поверхностью быта. И это уже были не сказки, безуспешно натягивавшие прозрачную маскировку жизнеподобия, сотканную из далекого времени или места, а это была сама жизнь, но тайная и потому более настоящая, чем внешняя.

Ведь истина всегда скрывается за ложью, а не наоборот.

Кот сидел на Бронной, озадаченно потирая усы гривенником, голая красавица маячила в верхнем окне особняка... Стекали по холсту подтаявшие часы, слон шел на мушиных ногах... Внутренняя Партия сторожила любовников у преступной постели... Джазовая баллада о гангстерах и чечеточниках оказывалась разыгранной на подмостках, и действующие лица сидели в зале, аплодируя своей смерти на сцене... Все смешалось, тайная жизнь прорастала в явную, сквозь тоскливую поверхность которой то тут, то там вылезали, прорывались бледные подземные грибы невидимого, несуществующего, невозможно антиобычного.

Москва наполнялась призраками особенно естественно, и мы, приезжие с юга, чувствовали это, кажется, всегда острее местных. Зыбкий, дрожащий розовый воздух над Кремлем двигался и поднимался слоями, словно сигаретный дым в хорошо прокуренной комнате. Объявляли о пленуме, а я представлял себе сумасшедших стариков, голдфингеров в криво сшитых черных костюмах, сидящих в подземелье, толстые трубы с грубыми вентилями шли по стенам, подъезжали особые подземные поезда, двигались стальные лифты... Конечно, я знал, что на самом деле они сидят в обычном тоскливом кабинете, обшитом полированным деревом, с фирменным кондиционированием, и даже друг с другом говорят партийными эвфемизмами, но, согласись, слухи о бункерах и секретном метро ведь тоже ходили... Все чувствовали, что наружная эта жизнь невозможна без внутренней.

Я стремился в тайную жизнь всегда. Но единственным прорывом к ней долгие годы была только тайная любовь. Только она давала доступ под видимую тоску повседневного, хитро и корыстно, тонко и непрямолинейно устроенного мира, туда, где резкий контраст черно-белого, где есть любовь, а все остальное против нее, где самая большая хитрость — элементарный обман непосвященных, где действует главная и единственная пружина — непреодолимая тяга друг к другу, и эта пружина двигает весь сюжет наружных событий...

Собственно никаких наружных событий и не было, после лекций еще с одним-двумя сравнительно молодыми преподавателями сворачивали с Моховой на Никитскую, шли пить в какую-нибудь из самых мерзких забегаловок где-нибудь у «Художественного» или на Воздвиженке, как они когда-то назывались, уже и не вспомнишь... Пьянство тоже было шагом в подпольную, идеальную жизнь и не из-за галлюцинаций, которые были результатом, а из-за тайности, неофициальности самого действия. И у всех, у всех была скрываемая любовь, о ней не говорили или почти не говорили, но ее существование подразумевалось, как главное содержание и смысл всего, и это укрепляло меня в стремлении под поверхность, под эпителий бытия.

Потом невероятная, сказочная жизнь вдруг рванула наружу сразу из сотен прорех, пробоин, и все погрузились с полной готовностью в ее заливающие мир воды, в открытия скрытого, в называние вещей их истинными именами, в объяснение хитрых, тонких, скучных житейских сплетений простыми причинами из сказочного ряда — переворот, заговор, столкновение простых интересов и характеров, опять заговор, опять переворот... Голдфингеры и их подземелье появились на экранах и полных приключений газетных страницах, Франкенштейн и его чудовища стали называемыми вслух персонажами. Меня этот прорыв сразу вынес в самый водоворот, видно, тайные связи персонажа и прототипа сказались очень кстати в это время авантюр и мелодрам. По чести сказать, какая уж это наука, мои домыслы и допущения, примитивная романтика, лубок... Я всегда чувствовал себя неловко в серьезном академическом мире, мне было не место с моими детскими выдумками среди взрослых ученых. Но в институте я пришелся ко двору, я совпал с институтским шарлатанством, возведенным в принцип, уличным популяризаторством, казавшимся непрофессионалам наукой, как алхимия средневековым толпам, с этим собранием мистификаторов и авантюристов. Я полюбил институт, он стал для меня широким входом в торжествующую победу, тайную жизнь, в романтику сказки, ставшей не то что былью — бытом. И я не ошибся: здесь, как последнее подтверждение высшей достоверности невероятного, появилась ты, главная тайна и главная любовь — любовь самая скрытая и самая истинная. Я летел по этой вывернутой изнанкой наружу жизни, чувствуя, что это еще не все, что рано или поздно я ступлю дальше, что приключения еще не исчерпаны.

Может, я сходил понемногу с ума...

Но было бы и странно не сойти с ума, оказавшись вдруг, не меняя географии, в мире своих давних, всегдашних фантазий, снов, в мире игры собственного освобожденного воображения. Шум толпы, время от времени возникавший в моей голове, становился все громче. Кстати, тебе не знакомо такое ощущение?»

«Я не совсем понимаю, о чем именно ты говоришь,— она вздохнула, придвинулась к нему, привычно положила руку, он вздрогнул, глаза ее просветлели, осветились,— то есть я-то все понимаю... я почти такая же... Беспутная, тщательно скрывающая беспутство девчонка, актриса, выбравшая тягостную роль честного синего чулка и тянущая ее изо всех сил, со всею женской добросовестностью, и только с тобой, здесь становящаяся тем, кто я есть... как это там?.. Анжелика, маркиза одного чокнутого ангела... но эти голоса... нет, не слышу. Ты просто устал, изнервничался в нашем проклятом институте, с Федей и вправду сойдешь с ума, он чудовище, злой, холодный, действительно злодей, с наслаждением дергающий жизнь за ниточки из своего замка. Ты устал, и обычные твои фантазии начали теснить тебя...»

«Не знаю,— он не стал настаивать, ему уже было не до этого, ее рука сосредоточила все, он чувствовал, как что-то подталкивает его, придвигает, прижимает к ней,— не знаю... Но они были здесь, можешь мне не верить, но я продырявил Сашке Кравцову правое легкое, надеюсь, что

он выживет, мелкий говнюк, и я не понимаю, как, но мой газовый пугач действительно стрелял всерьез, я почувствовал по отдаче, и настоящая кровь была на обоях, вот там, где теперь, видишь, более светлая полоса, и Плотников сидел здесь в камуфляжной идиотской куртке, разговаривая по «вертушке», и Журавский на глазах превращался в Генсека, и...»

При имени Журавского она вздрогнула, но он уже не мог заметить этого: впервые за многие недели, месяцы, может, впервые за эти годы он не дождался ее, взвыл, затрясся, и счастье сразу же излилось в рыдания, он плакал взахлеб, уткнув мокрое лицо в ее розовое, натертое его отросшей за день щетиной горячее плечо. Она лежала, пораженная всем — и тем, что на нее так подействовало это упоминание, и его слезами, его явным нервным перенапряжением, с которым, конечно же, связаны и эти страшные галлюцинации, и такая небывалая и немного огорчившая ее мгновенность реакции... «Я схожу с ума,— повторял он,— я действительно схожу с ума!» Его слезы текли по ней, ложбинка на груди уже была вся мокрая.

Потом они заснули — вместе, почти одновременно.

Но перед тем как мысли его стали путаться, слушая ее почти неслышное дыхание, глядя, как во сне она старается спрятать лицо — она всегда спала, уткнувшись в подушку или укрывшись с головой, будто боялась, что ее увидят беспомощной,— он успел подумать о том, о чем всегда думал после каждого разговора, даже с ней, с самой близкой, о чем думал, засыпая после любого дня.

Вроде бы, подумал он, я был не так уж плох в этом признании, вроде бы и честен, но ничего лишнего, некрасивого. Почти ничего. Все правда, что я ей сказал, и мне действительно стало легче, но, кажется, удалось остаться в образе.

Я выглядел неплохо, хотя не все было в стиле, подумал он и заснул.

Когда он проснулся, в квартире была полная, абсолютная тишина и тьма. Он взглянул на валяющиеся на полу часы — восьмой, день кончился. Она во сне перевернулась на бок, лежала к нему спиной в позе бегуньи, подогнув одну ногу под живот. Он почувствовал, что тишина начала действовать, в голове снова зашумело, крики и гомон невидимого митинга становились все громче.

И тут же услышал какой-то реальный звук, шорох. Звук шел из лоджии. Лелька, из-за жары ушедшая от них спать на кресло, подняла голову, внимательно посмотрела в сторону стеклянной двери, задернутой вместе с окном глухими красно-коричневыми шторами.

Он встал, беззвучно, в секунду натянул трусы, джинсы, туфли, потрогал ее за плечо и, как только она открыла глаза, прикрыл ее рот ладонью, жестом показал: надень кимоно и иди на кухню, затряс головой — не спорь, молчи, делай, что сказано,— и вытолкнул ее. Лелька немедленно потопала следом: проголодалась, и надежда что-нибудь там получить от любой гостьи оказалась сильнее любопытства к происходившему в лоджии. Да и недолюбливала она эту лоджию после вчерашнего... Прикрыв за ними дверь, он осторожно выглянул, раздвинув в шторе щель в полсантиметра.

Как раз в этот миг на перилах лоджии появилась нога в сильно растоптанном мокасине с медной блямбой на перемычке и шелковой адидасовской штанине. Нога осторожно нащупывала опору, наконец утвердилась. Немедленно рядом с ней появилась вторая. Человек задержался, уверенно балансируя на перилах и готовясь спрыгнуть в лоджию.

Все это мог бы проделать любой мальчишка, успел подумать он, и странно, что никто не проделал раньше: подняться по пожарной лестнице из пустой позади гаражей части двора и перелезть на перила с этой проходящей в метре лестницы ничего не стоит.

Примерно полторы секунды прошло с того мгновения, когда он увидел ногу, тянущуюся к перилам.

Кино продолжается, подумал он, но почему-то я играю главную роль без каскадера.

Он распахнул дверь удачно — поворотная ручка не заела — и, не теряя времени, чтобы поднять кулак, ударил человека в пах головой. Человек скорчился, но ноги его каким-то чудом не соскользнули с перил. Он почувствовал, что человек падает вперед и сейчас придавит его сверху к полу лоджии своей сотней килограммов, своим хрипом «Я маму твою...». Собрав все, что было в его мышцах, сухожилиях, суставах, он рванулся вверх, разгибаясь, и ему опять повезло: затылком он попал точно в подбородок человека, и тот опрокинулся, оторвался в пустоту...

Когда она прибежала из кухни, едва не растянувшись из-за путающейся в ногах собаки, он стоял, прислонясь к косяку распахнутой настежь двери, косо свисала полусорванная штора, он был потен, на лбу ссадина сочилась кровью, но держался он за затылок. «Посмотри вниз»,— сказал он почти без звука. Она глянула. Внизу, у глухой задней стены кооперативных гаражей медленно разворачивалась машина, такси, на ходу захлопывались дверцы, вот она рванула — и исчезла в арке соседнего длинного, девятиподъездного дома.

Позвонила девочка из нового отдела по связям с общественностью — теперь такие отделы под стильным названием «паблик рилэйшнз» возникли во всех конторах, работали в них неопределенные молодые люди с приличным английским и девочки из тех, которые и прежде всегда организовывали выпивки с баней для начальства. Девочка сказала, что сегодня всех, кто едет в Данию, приглашают выступить в телепрограмме «Вечерний монитор», Федор Владимирович просит быть в двадцать минут восьмого в Останкино, пропуска заказаны.

День предполагался совершенно пустой, у нее был свободный, библиотечный вторник, она сидела дома, возилась по хозяйству, понемногу писала главу в плановый отчет, а муж был дома всегда, и созвониться удавалось только случайно, если, улучив момент, она набирала его номер и заставала в комнате — где он бывал редко, предпочитая бродить по институту, поскольку работать в офисе все равно не мог и все, что писал, было домашнего, ночного, раннеутреннего, субботне-воскресного изготовления. Ему же звонить и просить ее к телефону деловым голосом, как иногда, не часто делал раньше, после встречи на эскалаторе было совершенно невозможно.

Он стоял в коридоре, покуривая и размышляя, пойти ли выпить паршивого кофе в буфет или попросить хорошего чаю у Фединой Вали, когда подошел Валера Грушко.

— Привет пытливым исследователям,— сказал Валера, и он, помимо желания, засмеялся. Не хитры были Валерины шутки, обычная полуинтеллигентская ирония, пародия на газетный стиль — уже умерший, кстати. Но само состояние Валеры Грушко, постоянная улыбка, с которой говорил, пил, ел и, наверное, спал этот человек, особый, обращенный на все вокруг и на себя самого усмешливый прищур действовали безотказно. Это был стиль общения, уже давно занесенный резкими, хорошо оформленными южанами в расплывчатую, вяловатую Москву, ставший принятым во всей стране стилем определенного, более или менее культурного слоя, постоянно подпитывающийся новыми талантами, поднимающимися к северным широтам из южных провинций, как легкие фракции при перегонке.

Однажды Сашка Кравцов прошипел в спину на ходу рассказавшего убойный анекдот Грушко: «Жидовские шуточки... над всем смеются...» — и он вдруг понял, как Валера должен раздражать таких, как Кравцов. Потому что со всеми своими анекдотами, с постоянным пересмешничаньем был Грушко человеком очень серьезным, к делу и к своему положению в деле относился ответственно и в высшей степени профессионально, почти не пил и делал быструю и честную карьеру. Приехав десять лет назад из своего областного пединститута в целевую аспирантуру, женился удачно, на хорошей девке, причем по любви, это было очевидно и сейчас, через десять лет, но с не помешавшей чувству четырехкомнатной квартирой на Беговой, оставшейся от тестя, полного генерала, вовремя, за пару лет до перестройки убравшегося на Новодевичье. Валера помощью тестя не пользовался, да и не мог, даже если бы и захотел: во-первых, слишком оперативно товарищ генерал отбыл к месту вечной службы, во-вторых, никого не знал и знать не хотел в смутной гуманитарной сфере. Так что все, вплоть до защиты докторской и занятия в прошлом году места ученого секретаря Валера сделал сам — все, включая необыкновенно красивого, похожего на мать восьмилетнего мальчишку, компьютерного вундеркинда, все, кроме сказочной квартиры, набитой тяжелой мебелью в стиле «ровенского гестапо», по Валериному же выражению, да еще «двадцать первой», хриплой, глохнущей, но все никак не разваливающейся благодаря танковому своему железу — а продавать категорически не советовала теща, безвыездно живущая на даче в Архангельском, но и оттуда железной комдивской рукой держащая дочку, идиотку, вышедшую за этого... чернявого...

— Чувствую, что вчера состоялось взятие не одного стаканчика шотландского народного напитка,— сказал Валера.— Пошли, у Вальки чайку выпросим?

Они сели в малюсеньком, но хорошо изолированном кабинете Грушко, он полез в сейф и достал узкую бутылку где-то чудом добытого «Белого аиста» — у него, непьющего, всегда водилось, долили в сразу остывший чай.

— Что за странная у тебя история с Данией? — спросил Грушко.— Ты на Федю слишком не злись... Я и сам иногда от его людоедских манер устаю, но как вспоминаю, что без этого паровоза наша институтская телега и с места не сдвинулась бы, да и сейчас все только на нем держится... Ну, пусть академия... Давай будем честны хотя бы друг перед другом: никогда мы с тобой так хорошо не жили, как сейчас. Наше это время... И в этом судьбоносном, как недавно говорилось, времени Федор Владимирович Плотников играет, по меткому выражению нашего друга Кравцова, большое значение и имеет огромную роль. Ну, что ты киснешь? Или печень послала на хер? Так сам виноват, ты с ней уж слишком крут...

— Кстати, ты не знаешь, чего Кравцова не видно? — перебил он. Даже в голову не пришло рассказать Валере про все чудеса и ужасы, творящиеся уже неделю, не тот Грушко человек, хороший, дельный парень, настоящий приятель, может, даже и друг, но не тот. Трезвый и слишком веселый.— Он же тоже в Данию намылился...

— Болеет, что ли,— Валера пожал плечами,— но не волнуйся, к Дании выздоровеет. А на черта он тебе сдался? Он еще в Копенгагене тебя достанет, большой любитель хорошего пива на халяву.

— Да я краем уха слышал о каких-то денежных делах,— сказал он небрежно, закурив, чтобы не выдать голосом особый интерес,— что-то там Журавский и Плотников проворачивают с зарубежными счетами... Вроде, для будущей академии? Партийные деньги, что ли, хотят вернуть... И Сашка Кравцов чем-то должен им в этой поездке помочь...

Он прикурил, отхлебнул чаю и только потом взглянул на Валеру. Грушко сидел молча, глядел пристально, и ни тени обычной, иронической, равно ко всему относящейся улыбки не было на его лице. Подвижное, все из-за этого в мелких морщинах, курносое лицо мальчишки вдруг стало лицом пожилого некрасивого человека.

— У нас в богадельне,— сказал Валера, и на втором слове улыбка вернулась, он даже коротко

хохотнул,— слухи возникают и распространяются, как в провинциальном театре. Говорят, что режиссера на заслуженного выдвигают... Да не на заслуженного, а на народного и госпремию, а все это делает его любовница, с которой он жил в Конотопском оперном театре, а она теперь министр культуры Западноукраинских вольных кантонов... Ну, что, ты слушаешь? И кого? Максимум, что может быть,— хотят наши академики тысячу-другую долларов в тамошний банк положить, кредитные карточки завести, как белые люди, а прохиндей Сашка обещал им в этом помочь... Ну, и дай им Бог, имеют право сохранить свои честно заработанные зеленые от нашего любимого государства, которое если что еще не отняло, так обязательно отнимет. А что услугами Кравцова пользуются, так академики вообще народ небрезгливый, я много раз убеждался, да и ты, думаю, тоже... Так что не бери ты себе это в голову, мой тебе совет. Съезди в Копенгаген, расскажи международной научной общественности, кто в какой нашей книжечке под каким именем выведен, а то она уж заждалась, измаялась, а потом оторвись ото всех, и главное, от Юрки Вельтмана, а то он тебя Русалочкой затрахает, и сходи-ка ты в Христианию, такой там райончик любопытный, гетто международных бродяг и старых хиппи — наших, между прочим, ровесников...

Грушко болтал, налил еще коньяку, но он видел, что время от времени улыбка исчезает с Валериного лица. Что ж это происходит, подумал он, они все, что ли, знают о чем-то очень серьезном и скрывают от меня, все, даже Валерка... Но почему?! Что, я такой уж чистюля, что мне не полагается знать о настоящей жизни? И зачем они тогда приезжали, все объясняли, угрожали, нарывались, и Кравцов нарвался-таки... Болеет... Или я действительно схожу с ума?

Он встал, поблагодарил Грушко за коньяк: «Спасибо, аист, спасибо птица...» — и вышел.

И тут же в коридоре налетел на Леру Сванидзе, грозу и крест института. Родовитую грузинскую фамилию она носила по бывшему мужу, внешность же имела Элен Безуховой: крупная блондинка с безукоризненным профилем камеи, с платиновыми крупными локонами, с бледно-голубыми, чуть водянистыми глазами. Но при такой внешности и внушительной фигуре девушки с веслом пользовалась удивительным мужским равнодушием — единственное вызываемое ею чувство была постоянная опаска, как бы не нарваться на истерику, дикую, трамвайную грубость по любому поводу и без. Самым для него в Лерке отвратительным было то, что все ее истерики, вопли и хлопанье дверями были абсолютно продуманной линией поведения, методикой выбивания всего ей нужного, от внеочередной защиты до получения старшего научного, и осуществлялась эта линия с холодным, ледяным сердцем.

— Привет,— Лерка резко сунула руку для пожатия, мужественность поведения входила в методику,— ну, что, едешь в Данию цековские деньги вытаскивать на нужды Журавского и Плотникова с их академией? А мы, значит, быдло институтское, будем ждать своей участи, кого отбракуют, кого пощадят...

Это в ее образе считалось прямотой — переть безостановочно гадости в глаза первому же встречному. Так же, как поминание с ругательствами кстати и некстати коммунистов — смелостью.

— Слушай, Лера,— сказал он,— ты сама себе еще не надоела?

Она еще орала что-то в коридоре, когда он уже заперся в своей комнате,— какое счастье, что старец Ямщиков-Ланской, с которым делил эту каморку, появляется в институте не чаще раза в месяц! — бессознательно набрал ее номер. Конечно, снял трубку муж. Странный тип. Вроде бы дельный и порядочный малый, в Центре политологии считается человеком абсолютно честным. Знающий, хотя звезд с неба не хватает... Но однажды знакомый парень из Центра, коротая время за сплетнями, шепотом на каком-то нудном межинститутском семинаре назвал среди прочих фамилию (он вздрогнул, не сразу сообразив, что речь идет не о ней) и усмехнулся: «Подлостей не делает, потому что ленив да и глуп для серьезных подлостей... Но своего не упустит да и чужое прихватит. Особенно же любит собирать всякое говно, грязные слухи обо всех, копит информацию. До подходящего случая, наверное...» Парень и сам был дерьмо полное, в науке ничтожество и завистник, но вспоминалось старое правило, которое сформулировали они еще с Лелькой, в прежней жизни: «Если о ком-нибудь говорят, что он сволочь, задумайся — даже если говорящий сволочь сам». Правило достаточно циничное, но много раз подтверждавшееся.

Впрочем, не стоит искать объяснений для неприязненного чувства к мужу любовницы, тем более к мужу, к которому так и не разучился ревновать. Слишком хорошо он ее знал, ее почти неспособность сопротивляться жадному, корежащему изнутри желанию, представлял усилия, которые приходится ей прилагать, чтобы это желание, жжение терпеть, не показывать виду, носить милую маску домашней дамочки, пухленькой домохозяйки с научными интересами — терпеть и носить до поры, пока не взорвется бешенством. Муж всегда рядом...

Зазвонил телефон и сразу выключился. Перезванивает, дает понять, что слышала его звонок. Ну, на том спасибо.

Все же они связаны неразрывно, он и эта странная, еще недавно невозможная для него женщина. До истерики уставал от нее, каждая секунда в этих трех годах была ею напряжена и вздрагивала, как перетянутая проволока. Иначе она не могла. Все в ней было поперек его представлений о женской привлекательности — и слишком самостоятельный ум, мощный, ни на секунду не прекращающий тяжкой мужской работы, и простоватая внешность, совсем не такая, как у сильных центровых девочек-дамочек, с которыми прежде имел дело, и тяжелый, не игровой характер, вдруг пересекшийся с чем-то таким же тяжким, сидящим в нем, как оказалось, очень глубоко...

Под крутым мужиком — слякоть и вечный испуг закомплексованного, жаждущего удачи мальчишки, подумал он. Ну, что делать, это он знает о себе давно, одна забота — другим не показать.

Но вот что под этой слякотью, кашей, пустотой есть еще более глубокий слой — угрюмой серьезности, свинцово-тяжкого размышления,— узнал только благодаря ей. Задела, зацепила что-то, и полезло наружу настоящее.

А настоящее оказалось безумием, подумал он. И додумал с холодной, деловой ясностью: да, болен, уже вторую неделю галлюцинирую, пора к врачу. Вот и сейчас — не заметил, когда началось, но в голове уже шумели, митинговали невесть как попавшие туда крикуны. Он встал, быстро прошел по комнате из угла в угол. Полез в стол, вытащил транзистор, валявшийся там еще с тех ночей, когда приходил под утро не домой, а сюда, вымокший, небритый, встречался с другими, смеялись, от счастья все были немного не в себе, а он больше всех — сказка перла совсем уж круто, гвардейцы кардинала вот-вот пойдут в атаку!.. Но три дня и три ночи кончились, и начались скучноватые десять лет спустя, двадцать лет спустя — уже через какие-нибудь пару месяцев. А дальше и вовсе скука — скука и нарастающее уныние, безнадежность...

Он включил приемничек, плоский, черный, весь в кнопках и экранчиках, как волшебный прибор из какой-нибудь фантастики пятидесятых. «Грюндиг-космополит» захрипел едва слышно, батарейки сели. Хрип был тише, чем шум в голове...

— Валечка, если Федор Владимирович будет спрашивать, скажи, что я приеду в Останкино самостоятельно, мне в поликлинику заскочить надо,— сказал он, заглядывая в приемную.

Валька молча кивнула на ходу: она волокла поднос с парадными чашками, чайниками и вазами с конфетами в кабинет Феди, дверь в который была открыта, оттуда слышалось радостное бульканье — о, грэйт! итс со интрестинг! — очередных визитеров. Мимо проскользнул в кабинет гладкий юноша из «паблик рилэйшнз» — переводить, и дверь закрылась. В приемной валялись дюралевые блестящие кофры и ящики от фирменной телеаппаратуры...

Он приткнул «жука» в довольно тесный ряд «шестерок» и «восьмерок» у поликлиники, весьма престижной, к которой прикрепился недавно по совету Валеры Грушко и с его же помощью. «В нашем предпенсионном возрасте, дедушка, уже не помешает. Своевременная реанимация бывает столь же необходимой иногда, старик, как материальная помощь. Да и зуб-другой, глядишь, вставим по старой госцене...» В регистратуре было пусто — впрочем, по обе стороны барьера. Полы паркетные...

«Девушка,— позвал он,— можно на минутку...» Появилась чудовищно накрашенная жирная шалава в коротком белом халате, надетом явно — в лучшем случае — прямо на белье. «А вы за минутку успеете?» — привычно буркнула она, видимо, даже не понимая хамскую скабрезность навсегда полюбившегося ответа. «Я бы успел, если б мог,— ответил он тихо, со значением заглядывая в бессмысленные глаза, с некоторых пор научился себя вести с отечественным сервисом,— да мне сейчас к невропатологу надо. Вот подлечусь...» «Ну, лечитесь,— протянула девица, оценивая глазом модную куртку,— только к невропатологу на сегодня талончиков уже нет, а завтра с утра приходите...» «Ну, девушка,— скорчил он жалобную рожу,— мне же быстрее надо, а то ведь у нас с вами любовь не получится, вы ж не станете с таким нервным!» Регистраторша засмеялась: «Я бы, может, и стала, да ведь нервный не станет... Ну, ладно, иди так, без записи, невропатолог сейчас свободен, а я твою книжку отнесу. Фамилия, нервный?»

Невропатолог, женщина довольно молодая и миловидная, очень высокая, почти его роста, обошла вокруг него, стоявшего посреди кабинета голым до пояса, провела рукой по позвоночнику, нажала на загривок над лопатками, попросила сесть, ручкой молоточка поводила по груди, нарисовав большой крест под его маленьким. Он напрягся. «Все-таки хорошо хоть одно,— подумал он,— живота нет, не жирный. И так-то раздеваться при женщине всякий раз испытание для комплексов, а то...»

— Вы, извиняюсь, верующий? — вдруг спросила врачиха, уже садясь за свой стол, листая его пустое поликлиническое дело.— Одевайтесь...

— Да,— он ответил коротко, как всегда на этот вопрос, с тех пор как он стал официально возможен.— А что вас удивило? Или это как-то связано с моим состоянием?

— Ну, почему... Просто здесь написано, что вы старший научный сотрудник... Просто странно, ученый — и в Бога верите...

— А вы не верите? — он встал, повернулся к ней спиной, заправил рубаху в джинсы, снял со спинки стула и накинул куртку.— Вы что же, считаете, что все начинается и кончается рефлексами?

— Я крещеная,— почему-то обиженно ответила она,— так ведь я ж не старший научный. Ну, ладно... В чем, собственно, ваше недомогание? Жалуетесь на что?

Он вздохнул, на секунду закрыл глаза. Начать все рассказывать этой курице было невозможно. Придется ждать, пока однажды не приедет «скорая» с сиреной и санитары не свяжут длинными полотняными лентами совсем сбрендившего, палящего по призракам старшего научного.

— Да как вам сказать... Бессонница, шум в ушах. Переутомление, наверное...— промямлил он.

— Переутомление...— с оттенком иронии по адресу переутомления научных сотрудников повторила докторша.— А если в ушах шумит, вам к терапевту надо.

Через пять минут, получив рекомендацию меньше курить, не пить кофе и, конечно, спиртного, гулять перед сном и употреблять настой валерианы, он уже гнал к Останкино. На Шереметьевской было полно машин, у каждого светофора застревали. Слева, за храмом Нечаянныя Радости, рушилось в недра города круглое латунное блюдо солнца. Стекло рядом с его щекой нагрелось, и он вдруг почти ощутил ее прикосновение — тепло было очень похоже на тепло ее тела. Она

глянула на него снизу, чуть косо повернув голову, немного испуганно и смущенно, втягивая щеки, крепко смыкая губы кольцом... Он тряхнул головой, это тоже было галлюцинацией, хотя и прекрасной. Невозможно жить во сне да еще и за рулем.

— В третью студию, пожалуйста,— сказала встречавшая женщина. В огромной пустоте студии бродили операторы, он, старательно переступая через кабели, прошел к ярко освещенной выгородке, сел в указанное кресло, посмотрел на камеру («там загорится красный сигнал, значит, вы в эфире»), подставил лацкан куртки под клипс микрофона («дайте-ка я вам петельку подвешу»), кивнул знакомой редакторше... Все уже сидели по креслам вокруг маленького столика, неловко уткнувшись в него коленями. Все, кроме Сашки Кравцова... Пробежала старушка, поправила сухой букет на заднем плане — передача должна была идти в непринужденной обстановке гостиной. Ведущий — какой-то толстый — широко заулыбался.

— Сегодня у нас в студии члены российской делегации на международной конференции по структурным проблемам, точнее, на конференции по международным структурам проблем, которая начнется на следующей неделе в Швеции, точнее, в Дании, столица которого, точнее, которой столица Копенгаген уже давно известен высоким уровнем интереса к уровню наших сегодняшних непростых по уровню проблем и структур, в это сложное время, когда структуры так быстро обновляются, что весь мир... Федор Владимирович, точнее, Алексей Петрович, что вы хотели бы сказать нашим телезрителям, которых, конечно же, волнуют наши проблемы наших структур?

По экрану пошла бегущая строка: «А. П. Журавский, академик, народный...», и появилось лицо Плотникова. В студию вошла телевизионная кошка, села точно у края освещенной съемочной площадки, вытянула вертикально вверх левую ногу и принялась подмываться. Передача началась.

...На обратном пути, когда он поворачивал с Олимпийского на Трубную, перед эстакадой его круто обогнало и сразу же подрезало такси. Он, вжимаясь в спинку сиденья, изо всех сил упираясь в баранку и чувствуя, как она хрустит, ломается в руках, почти во всю длину вытянул ногу, придавливая тормоз, и встал, чуть развернувшись тяжелым моторным задом «жука» в сторону. Все же он был хороший водитель — подумал он, как о другом. И тут же со страшным звоном и скрежетом ломая и отрывая его задний бампер, проскочил мимо короткий деревенский автобус, «пазик». Такси уже было далеко, номер в темноте нельзя было рассмотреть и в двух шагах, но он готов был спорить на что угодно, что такси было то же самое, Сашкино, и кто-то в кожаной куртке за рулем.

Он вылез, обошел несчастного «жука» вокруг. Левый задний фонарь вырван из стойки, разбит вдребезги, бампер оторван и сложился посредине в фигурную скобку... Могло быть и хуже. «Пазик» стоял метрах в пятидесяти, из него никто не выходил. Он направился было к проклятому автобусу и вдруг рассмотрел — остановился.

Автобус был охряно-желтый с черной полосой на борту. Похоронная колымага. И никто так и не вышел из кабины шофера.

Вот автобус медленно тронулся — и тут же свернул направо, исчез за углом.

К «жуку» уже медленно подъезжал гаишный «жигуль».

Время от времени с изумлением и ужасом перед самим собой он замечал, что многие чувства, переживания, внутренние состояния и даже размышления, которые считаются свойственными всем человеческим существам, обходят его стороной. Он думал о счастье и ясно понимал, что просто не знает смысла этого понятия и никогда в жизни его не испытал.

Даже когда его маленькая, в пол-листа статейка «Тень героя», опубликованная в заштатном сборнике, наделала невероятного шума, ее читали все, кто отродясь не слышал о самом анализируемом романе, на улицах показывали пальцами в угаданных им за романными персонажами знаменитостей, его интервьюировали «Рейтер» и «Нью-Йорк Таймс», статью переводили и публиковали где попало, от «Тайма» до «Каррьере делла сера», он мотался по миру, повторяя в лекциях свои измышления, наконец, ему передали уважительную обиду самого автора — был ли он счастлив? Кто ж его знает...

Он думал о любви, вспоминая их первые три свободных ото всех дня, когда он прилетел к ней в Ростов на всесоюзное тогда еще совещание. Сразу после ее доклада она тихо исчезла, и они провели в ее номере безвыходно почти двое суток, только раз она выскочила в гостиничный буфет — он, нелегал, скрывался — и притащила какой-то довольно подкисшей еды и, гордясь собой, бутылку чудовищной краснодарской водки, они пытались охладить ее в ванной, и все равно оба сильно напились теплой этой мерзостью в жару, и засыпали друг на друге, и просыпались, и вместе шли в ванную, неистовые, вовсе потерявшие рассудок от желания окончательно соединиться, и он охрип, задавленно — чтобы не было слышно соседям — рыча... Была ли это любовь? Может, да, но ему казалось, что другие люди, и живые, и жившие в книгах, чувствовали совсем иное.

Он хоронил близких, ревел, дергал распухшим носом, повторял про себя: «Что же это?.. Все?.. Бедный, бедный старик, бедный мой старик, мы были похожи, что же, что же это...» — но действительно ли так переживают нормальные люди истинное горе, потерю?

Он думал и о своей смерти, о жизни внутри начала и конца, мысли сбивались, он вспоминал о какой-нибудь милой, легкой и элегантной картинке и только через несколько минут спохватывался — а как же там получалось со смыслом, со связью, с главным? Не получалось никак. Он

вспоминал известные, много раз читанные чьи-нибудь размышления об этом и только вяло удивлялся: как им удалось не только додумать все до конца, но еще и на бумагу перенести?

Самое лучшее, не столько глубокое, сколько тонкое, что он придумал или ощутил, возникало на ходу, за рулем, за выпивкой в одиночестве в какой-нибудь малознакомой дыре, куда его вдруг заносило, и на бумагу переходило случайно, почему-то всплыв где-нибудь в пустом, проходном, соединительном месте статьи или главы. Так возникло и запомнившееся даже Феде построение о связи между персонажем и прототипом, как между взаимно дополняющими частями одного существа...

Так же однажды он сообразил, что именно от этих его выродочных легковесности и бесчувственности родились страсть и стремление к скрытой авантюрной жизни, к романтической тайне, вкус к простоватой лирике и сентиментальности. Он испытывал не просто неприязнь — отвращение и вражду к той культуре, имеющей дело с истинным, некрасивым и недобрым, без правил живущим человеком, которая все мощнее полезла в последние годы изо всех щелей. Свобода, бля, свобода... Он с гадливостью смотрел на этих молодых людей, кстати, как правило, прекрасно устроенных, с американскими и немецкими стипендиями, спешащих вытащить на всеобщее обозрение свою внутреннюю — он предполагал, что еще и сильно преувеличенную — грязь души, уродство страстей.

«И что же тут нового? — спрашивал он ее в бесконечных их спорах, в очередной раз отвозя домой, для конспирации высаживая у метро за одну до нужной ей станции.— Что они придумали нового? До несчастного больного немца, завидовавшего здоровым, до маркиза с его разгулявшимся воображением были цезарский Рим, а до этого Содом, а до Содома, уверен, еще что-нибудь... Человек мерзок? Ну и открытие... Человек и в мерзости — человек? Тоже новость не первой свежести. Вот и остается от всей их новации одно: вызывающее заявление о собственной свободе от этого скучного, живущего по буржуазным правилам мира. Маяковщина... За что, кстати, мир всегда таким неплохо платил. Но разумный мир держал при этом их в художественных резервациях, а чуть разойдутся — и в тюрьмах. Поминая, что свобода от буржуазности — это свобода от свободы. У нас же им в рот смотрят, а они уже договариваются: мол, человеку истинному свобода не нужна, это выдумка обывателя — свобода... Ненавижу...»

Он не выпускал ее из машины, заведясь, непременно стремясь договорить, размазать этих поганцев, к которым, ему казалось, она имеет некоторую неявную склонность. Она смеялась.

«Боже, до чего же ты малограмотен и, соответственно, безапелляционен!..»

Насчет малограмотности сначала говорилось вроде бы в шутку. Но бывало, что безапелляционность и линейность его рассуждений постепенно начинала злить ее всерьез, тогда они понемногу входили в ссору...

Танцы в сумерках, Синатра, «Стрэйнджерз ин де найт», белые костюмы, открытый «шевроле», мимоходом убранный с дороги негодяй, лиловый закат над заливом, тайный побег на пустынный пляж, и объятия, объятия, и светлый песок под луной, прилипающий к мокрой коже и сверкающий вдруг в волосах, и никакой боли, никакого насилия — разве что картонная фигура все того же негодяя, заваливающаяся плоской мишенью от точного выстрела...

«Великолепная семерка» и «Некоторые любят погорячее» застряли в тебе навсегда,— хохотала она. И вдруг делалась серьезной, как обычно, когда заговаривала об интересующем ее по-настоящему.— А действительно, ты ведь никогда не делаешь мне больно. Почему? Тебе совсем не хочется? Или по принципиальному неприятию бедного маркиза?»

«Совсем не хочется? — он пожимал плечами.— Не знаю... Мне хочется, чтобы тебе было хорошо, все, что могу, я делаю для этого, при чем же здесь боль? Я действительно не понимаю, я, видно, начисто лишен этой составляющей либидо, моя агрессия, видишь, вся выходит в наши споры, в слова...»

Иногда эти дискуссии кончались тем, что она выходила из машины у ближайшего автомата, звонила домой, что еще на час задерживается, они мчались за Кольцевую, он сидел за рулем весь сжавшийся от желания, гнал машину жестче обыкновенного, пуская «жука» в малейший просвет между автобусами, они выбирали какой-нибудь наименее сквозной лесок, съезжали с шоссе в быстро синеющей тьме, она умудрялась полностью раздеться в невозможной тесноте, он бросал на заднее сиденье огромную махровую простыню, всегда валявшуюся в пластиковом мешке в багажнике, и через миг, почувствовав влажную от дневного пота кожу под ее грудью, уже не ощущал ничего, кроме нее, не думал ни о чем, не существовал нигде, кроме как в ней.

«Не спеши,— твердила она, задыхаясь, светясь в темноте глазами, кожей, волосами...— не спеши... ляг здесь, сбоку... все, не двигайся, все... сейчас, сейчас...»

Иногда же спор переходил в такой серьезный скандал, что, дергаясь и гримасничая от обиды, он, резко замолчав, тянулся через нее, распахивал, толкнув изнутри, дверцу с ее стороны, бросал: «Пока» — и, развернувшись почти на месте, уносился, не дожидаясь даже, чтобы она вошла в метро.

Так выродок я, что ли, думал он, добираясь пешком до дому с Бутырского хутора, где жил изумительный умелец, взявшийся всего за пять штук к возвращению хозяина через пару недель «с Капенхахена или откуда» сделать «жука» «как нового, сами тогда скажете». Устроил, конечно, Валера — со своей заслуженной «двадцать первой» он знал всех автомобильных левшей города... Выродок? Бесчувственное чучело, оснащенное десятком расхожих понятий и соображений, некоторой наблюдательностью и способностью на лету схватить чужую мысль — вот и все... Но почему же все, и даже она относятся ко мне, как к настоящему человеку? Что они, не видят?

Я не тот, за кого они меня принимают. Еще правильнее: я не тот, за кого себя выдаю, а они меня принимают не за того, за кого я себя выдаю. Даббл мизандерстэндинг.

На трех вокзалах шла обычная ночная жизнь, и он удивился, что даже не очень изменилась за последние двадцать лет. Несмотря на все катаклизмы, здесь почти все было, как в те времена, когда, застряв где-нибудь в центре допоздна, а живя в недосягаемом тогда Дегунине, он брел на Ярославский передремать до первых троллейбусов... Милиционеры, давно прекратившие борьбу за нравственность где бы то ни было, здесь так же исправно гоняли тонконогих, страшно пахнущих полусумасшедших вокзальных пожилых девушек от автоматов с газировкой, девушки так же разбегались, унося граненые стаканы и тут же протягивая их первому встречному: «Налей, командир! Полюблю от души...» Все так же шатались очумелые дембеля в застроченной где только можно до полной обтяжки — хотя уже пятнистой — форме, ища бормотухи и приключений на свои закаленные задницы. И мелкоголовый мужичок отлавливал на проходе к стоянке такси каждого, начиная беседу неизменно: «Вы, извините, конечно, думаете, что я шакал? Иметь меня, извините, конечно, в рот, если я шакал... Мне только до Рыбинска доехать...»

Когда он поравнялся как раз с этим мужичком и уже обошел его, размышляя, не сократить ли прогулку и не взять ли отсюда до дому такси — в куче зеленовато-желтых машин, стоявших здесь в ожидании чумового клиента-северянина (после очередного повышения цен были как раз те два-три дня, когда народ привыкает и не особенно ездит),— произошло движение. Одна довольно ободранная «Волга» пробралась в первый ряд, ее пропустили, отъезжая, отворачивая в сторону, сдавая назад по каким-то своим правилам и соображениям о привилегиях. Дверца у шоферского места открылась, вышел таксист. Правую руку чертов водила держал как-то странно, на отлете...

Ну, и ладно, подумал он, надоело мне от них бегать, надоело их убивать, надоело воображать себя сумасшедшим, все надоело! В конце концов, почему это психоз? Я же всегда был уверен, что приключения существуют, что под бессюжетицей быта постоянно разыгрывается боевик... Вот оно и получилось по-моему, чего ж я психую? Ну-ка, руки в карманы — и пошел. Жаль, что «питон» именно сегодня валяется вместе с портфелем дома, самое ему сейчас время бы оказаться под курткой, слева за поясом, чтобы разом выдернуть. Что ж, придется играть с прыжками и разворотами, с прямыми в челюсть и выбиванием монтировки молниеносной пяткой, хотя каратэ — это не в моем образе, это следующее поколение...

— Куда поедем, батя? — спросил таксист, и он увидел, что никакой это не Сашка Кравцов и вообще не гангстер, а совсем молодой парень, с белобрысыми, слипшимися, длинными волосами по давно забытой везде, кроме эстрады и Мытищ, моде.

— Что с рукой-то? — спросил он, уже подъезжая к дому.

— А с черножопыми в Черемушках дрались, вот плечо и выбили эти суки палкой,— ответил парень весело.— Больничный не возьмешь, ну, зато ребята пропускают на стоянках, уважают... Приехали, отец. Новый тариф знаешь?

— Знаю, знаю,— пробормотал он, выкладывая пару четвертных сверх самого новейшего из новых тарифа борцу за национальную гордость великоросов.— Знаю... Слушай, а ты такого водителя,— он, как мог, описал Сашку,— не знаешь случайно? Я у него в машине... сумку забыл?

— Знаю, а как же,— уверенно сказал особенно разговорчивый после лишнего полтинника парень,— это Митька Жевакин из пятнадцатого парка. Он тоже в Черемушках был, суровый мужик... Знаю, а как же! Он и говорил, что у него какой-то...— тут он немного смутился — ...фраерок, значит, сумку фирменную оставил. Понял? Запиши: Митька Жевакин из пятнадцатого. Будь здоров, батя.

Такси отъехало. Он пошел к подъезду. В голове шумело громче, чем когда-либо: перенервничал с таксистом. Под деревьями, на скамейках вокруг доминошного стола сидели какие-то мужики, слышалось звяканье бутылки о стаканы, вспыхивали самолетными огнями сигареты, доносились отдельные слова...

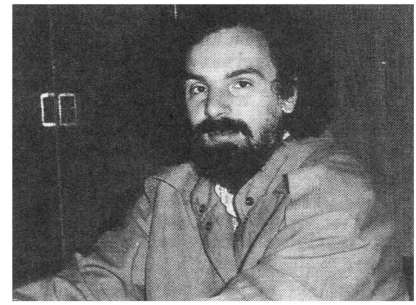
Он услышал голос Федора Владимировича Плотникова:

— Мне не полный, Леша... Ну, так что же мы будем делать с отделом статистики? Пойдем поименно...

Но теперь он уже твердо решил не обращать внимания на такие глупости — история с таксистом его многому научила и почти полностью успокоила. Он поспешил домой, взял Лельку, сразу от подъезда свернул с нею за дом, миновал пустой асфальтовый пятачок у задней стенки гаражей, причем ничего не почувствовал, и вышел на заросший грязной и клочкастой травой пустырь, где всегда встречалось собачье братство. Но сегодня здесь, на его счастье, было совершенно пусто: уж слишком поздно он выбрался. Он обрадовался, как раз разговаривать с кем бы то ни было ему сейчас и не хотелось.

Через несколько минут он заметил, что в голове все стихло. Будто разошлась по позднему времени неугомонная толпа. Наступило спокойствие, и он понял, что уже давно их не боится — он перестал бояться, как только стало ясно, чего именно можно от них ждать.

Окончание в следующем номере



Владимир Сорокин

Новая Атлантида

Новое время, как принято говорить,— время великих перемен. Оно же — и время великого развала, но говорить об этом становится както «недемократично» (оттого, вероятно, что пребывающие ныне у власти именуют себя с разной степенью искренности демократами). Говорить в такие времена о духе и о духовном кажется даже неуместным, а уж о примате духа — и вовсе злой иронией. Но именно такие времена, как наши, парадоксальным образом дают нам нагляднее, чем когда-либо, уяснить себе ту простую истину, что миром действительно правит дух. Сегодня мы, кажется, впадаем в такую же ошибку, как и наши предки, поддержавшие большевиков: они были совершенно уверены в том, что, отвергнув Святого Духа и изгнав Его из мира, они непременно получат этот мир в полное свое распоряжение. Семьдесят лет понадобилось, чтобы увериться в ошибке; но и сейчас мы совершаем абсолютно то же, только с обратным знаком: нам кажется, что, если мы не станем призывать на себя самих и на нашу несчастную страну Духа Святого, она так и останется в некоем бездуховном пространстве. Со всем этим мы как-то забываем, что кроме Святого Духа в мире действует еще и другой дух, отнюдь не святой, которого во все времена называли диаволом и сатаной. Предмет этот в наши дни используется преимущественно как повод для смеха; однако «хорошо смеется тот, кто смеется последний». Многие даже из верующих в Бога не верят в существование дьявола потому лишь, что не могут представить себе беса в виде традиционно изображаемого рогатого и хвостатого безобразника. Мы знаем достоверно о явлении Святого Духа в виде голубя (Матф. 3, 16) и огненных языков (Деян. 2, 3), из чего, однако, вовсе не следует, чтобы Его действия в мире и Его явления ограничивались лишь этими двумя формами. Более того, присутствие и действие Его для нас часто бывает вообще невидимым, и мы узнаем о нем лишь по результатам. То же и с дьяволом: он также дух и также может действовать в самых разных формах, чаще всего невидимо, так что и здесь о действии приходится судить по результатам. Но если Дух Святой, входя в нашу душу и в нашу жизнь, всякое действие Свое сообразует с нашей свободной волей и если мы не принимаем и отвергаем Его, уходит, оставляя нас, то злой дух уважать свободу нашей воли отнюдь не расположен, потому-то он и действует в отсутствие духа Божия, хотим мы того или нет. Свято место действительно не бывает пусто. Действие же это и формы его всегда конкретны и вполне соответствуют тому, что называют «духом времени».

Воинствующий дилетантизм

Защищать сегодня академическую науку — занятие неблагодарное. С понятием этим связывают обычно все худшее, чем одарила нас «советская наука». Между тем эта пресловутая «советская наука» ничего общего с академизмом в науке не имеет. Академизм есть прежде всего отсутствие идеологического воздействия; в чем в чем, а в этом «советскую науку» упрекнуть нельзя. Однако речь не о том, что такое академизм в науке, а о том, что пытаются порою ему противопоставить. Обозначить это можно было бы одним словом: «эзотеризм»; не в том, разумеется, исконном его значении, о котором здесь речи нет, а в нынешнем, так сказать, «московско-петербургском». В этом последнем «эзотеризм» означает, во-первых, некое невыводное знание, полученное обычно подсознательно в виде набора первичных интуиций неизвестного происхождения, выстроившихся в подобие системы; во-вторых, совершенный восторг ее «автора» по поводу новообретенного «знания» и полную убежденность как в его истинности, так и — порою не вполне осознанно — в собственной избранности. Уже одно это состояние души должно бы насторожить христианское церковное сознание: слишком очевидна его, этого состояния, нетрезвенность. Бросается обычно в глаза неадекватность и иного рода: человек, познавший, кажется, все тайны космоса, вовсе не обращает внимания на состояние собственной души; не на «состояния», в которых душа его обретает некий метафизический опыт, а на состояние ее в обычной повседневной жизни: представляется порою, что это две совершенно различных души, никак между собой не связанные. В большинстве случаев — что также характерно — метафизическое познание частично или полностью подменяет собой веру, а на место личного Бога становится или безличная «энергия», или некая «иерархия», с которой,

как предполагается, проводник нового «знания» находится так или иначе в связи. Все это, с точки зрения православной аскетики, суть типичные и очень характерные признаки прелестных состояний; но это-то именно «эзотерики» и будут с жаром отрицать, обвиняя Церковь в обскурантизме, поддерживании в человеке лишь слепой веры и проч. Узнав, что настоящая академическая наука по духу трезвенности, смиренности и чистоте опыта куда ближе к Церкви, чем их «откровения», «эзотерики» часто удивляются: разве не ближе к акту религиозной веры их интуиции, чем научный рационализм?

На этом вопросе стоит остановиться подробнее. Мистическая интуиция по природе своей то же, что и воля. Она так же безусловна, так же самодостаточна, а у человека неверующего к тому же не знает истинного своего источника. Воля дана человеку Богом с тем, чтобы он был в состоянии использовать все возможности души и тела для служения Богу: именно воля организует их и собирает воедино. Но для этого она должна быть направлена к Богу, как это и бывает у человека глубоко верующего; в этом именно смысле говорят святые отцы о «повреждении воли» в момент грехопадения: поврежденная воля отвращается от Бога и начинает метаться в поисках опоры, которую, естественно, нигде, кроме как в Боге, не может найти. Это состояние определяется в святоотеческой литературе как «блуждание воли». Разумеется, что такая поврежденная воля не в состоянии контролировать наш душевный состав полностью; в душе после грехопадения является неконтролируемая нашей волей сфера, которая и называется подсознанием. Одновременно сохраняется в душе и та направленность к Богу, которая присуща человеку изначально как образу и подобию Божию; она-то и воспринимается нами как мистическая интуиция. Структура подсознания достаточно сложна, однако важнейшую роль в ней играет поток образов и впечатлений, нашей волей контролируемый (а значит, и осознаваемый) лишь отчасти; психологи называют его «поток сознания». Что происходит при погружении в этот поток, хорошо известно и психологам и психиатрам: он начинает дробиться на составные элементы, которые в конце концов перестают осознаваться человеком как смыслообразующие единицы. Это и есть нижняя граница проникновения нашей воли. Разумеется, граница эта зависит от глубины веры: душа святого не имеет подсознательной сферы, подобной нашей. В нас же воля Божия не может достигнуть до самого дна нашей души из-за того, что вера наша недостаточно глубока, а сами мы овладеть сферой подсознания не в состоянии. Там же, куда мы не даем войти Богу, всегда найдется место злому духу. Его воле вполне по силам воздействовать на наше подсознание, создавая у нас при этом иллюзию мистических «озарений» и «откровений». Вполне доступно ему и соединить эти «откровения» в единую систему.

Любая из таких систем будет неизбежно системой оккультной. Оккультизм же по определению тотален, он, как и позитивизм прошлого века, тогда лишь остается самим собою, когда включает в сферу своего охвата весь космос и все человечество. В мире же есть лишь две силы, имеющие вселенское значение и вселенский охват: Бог и дьявол. В этом смысле и позитивизм, и оккультизм будут во всяком случае явлениями тотальными, причем тотально антибожественными и антихристианскими. И тотальность эта будет, особенно в случае оккультизма, стремиться воплотиться в адекватной себе форме духовного и социального тоталитаризма. Ярчайший тому пример — гитлеровская Германия, где идеологией национал-социалистской верхушки был именно оккультизм. Разумеется, построения гитлеровских оккультистов, как и всех других, были в значительной мере иллюзорны; но за ними стояла совершенно реальная сила, имевшая вполне конкретный источник. Однако в тогдашней Германии вряд ли удалось бы что-нибудь подобное, если бы не стремление немецкой нации в тот совершенно конкретный промежуток времени найти себе точку опоры в иррационально-метафизическом.

В поисках утраченных иллюзий

С точки зрения христианской, всякое духовное состояние есть следствие известного отношения души к Богу; отношения же эти, при всем их кажущемся разнообразии, сводимы лишь к двум ее состояниям: покаянному и нераскаянному. Первое устремляет душу к Богу, второе отвращает от Него; среднее состояние невозможно, оно означает соскальзывание в ту же пропасть, куда ведет и отсутствие покаяния — оттого-то и осуждается в Евангелии теплохладность. Со всем этим необходимо помнить, что и покаяние, и нераскаянность — не просто единичные акты духовной жизни, но целостный духовный путь, где каждый предшествующий шаг до известной степени определяет шаг последующий. Покаяние шаг за шагом очищает душу от греха, становясь все более глубоким и делая все более чистой молитву кающегося; идя вверх по ступеням этой лестницы, некоторые святые подвижники возвышались и до молитвы за мир, за грехи всего человечества. Но есть и другая лестница — лестница, ведущая вниз. Нераскаянный грех, о котором душа желает забыть (просто из чувства духовного самосохранения), вовсе никуда из нее не уходит; душа наша, поврежденная грехопадением, вообще не может очиститься от греха сама — она может лишь признать свою вину, смиренно открыться Богу и молить Его об избавлении, об очищении от греха. Но это-то именно нам тяжелее всего, этому-то мы противимся, ищем самооправданий и — ум человеческий изворотлив! — успешно их находим; душа успокаивается и как бы выздоравливает, а между тем грех остается, он лежит на душе и искажает прежде всего нравственное чувство — эту основу основ духовной жизни; искажение это ведет к почти незаметным вначале, а потом все более заметным отклонениям в самооценке и в оценке окружающего мира, пока наконец картина мира не

искажается в сознании грешника совершенно, так что он начинает жить уже одними иллюзиями своей больной души. Так рождается идеология, подобно кривому зеркалу искажающая в сознании человека все — от элементарных нравственных норм до сложных метафизических и философских построений. И, наконец, наступает момент, когда заблудившаяся и сама в себе запутавшаяся душа «понимает», что иного мира, кроме мира собственных ее иллюзий, просто нет; что если только она хочет хотя бы просто духовно выжить, она должна принять этот мир со всеми его правилами игры и со всеми жертвоприношениями, которых он от нее потребует, иначе душа обречена на гибель. Нет нужды говорить, что все это — ложь от начала и до конца; что покаяние и обращение к Богу мгновенно разрушило бы этот мир, построенный из заблуждений души и сознательной лжи духа тьмы. Но именно покаяние становится в этом случае делом чрезвычайно трудным: душа привыкла уже к своему греху, с каждым новым совершенным злым деянием покаяться все труднее, а душа между тем черпает в своей иллюзии жизненно необходимую для себя духовную энергию, подаваемую ей в этом случае уж конечно не Святым Духом. Отринуть эту духовную пищу для нее так же сложно, как наркоману отказаться от своего наркотика. Но наступает момент, когда иллюзия рушится, и душа остается один на один с тем, кто за нею стоит, — с духом тьмы. Состояние души в этот момент святые отцы описывают обычно как отчаяние и оцепенение; ей в этот момент более всего нужна покаянная молитва, но именно теперь, в силу всего случившегося прежде, она менее всего к ней способна. Если не свершится чуда и душа не обратится к Богу, отчаяние очень скоро станет невыносимым и обратится в яростную, иррациональную ненависть, в хулу на всех и каждого, кто, как представляется одержимому, виноват в его несчастном положении; а виноваты, само собой разумеется, окажутся все, кроме него.

Все это знакомо нам, в общем, достаточно хорошо, хотя ныне довольно основательно забыто; замечательно же то, что, обращаясь к истории, мы видим, что эти фундаментальные законы духовной жизни действуют не только применительно к отдельным людям, но и к целым народам. Часто мы видим в истории некоторых народов темные страницы, которые нельзя расценить иначе как массовое одержание, чему предшествует обычно смутное состояние народной души, отягощенной нераскаянным тяжелым историческим грехом. После такого греха народ обычно пребывает в духовной прострации, которая сменяется постепенно волной ненависти и агрессии к более удачливым своим соседям, начинается поиск тайных врагов и «охота на ведьм»; не бывает обычно лишь одного — покаянных движений народной души. В итоге нацией овладевает новое безумие, худшее того, из которого она только что вышла. Именно такая духовная ситуация сложилась к 1933 году в Германии; именно такая ситуация налицо сегодня у нас в России. Трудно было бы сказать, когда и где случилось это на Земле впервые, если бы не Библия, которая донесла до нас предание о всемирном потопе. Допотопное человечество — горделивый народ, притязавший на завоевание небес, откуда человек был изгнан после грехопадения; языческие мифы, перекликаясь со Священным писанием, донесли до наших дней память о дерзостных титанах, штурмующих небо; Платон называет эту великую древнюю цивилизацию Атлантидой, рассказывая о претензиях ее на всемирное господство — вот что сохранила память человечества о заре собственной своей истории. И не исторические подробности здесь важны, а духовная сторона явления: безнадежно дерзкая и отчаянная попытка оспорить волю Божию и — как следствие того — страшная катастрофа, погубившая цивилизацию, быть может, действительно великую. Но и сам великий потоп ничему не научил людей: первое деяние их после потопа, как гласит священная история, — строительство Вавилонской башни... Не лучшее ли это доказательство нераскаянности? И не очевидно ли, что эта именно нераскаянность будет снова и снова вводить человечество или отдельные народы, поддающиеся на уловку духа тьмы, в соблазн строительства все новых вавилонских башен?

В христианскую эру духовный феномен этот обрел в христианском мире конкретную форму и конкретное имя: на Западе он получил название милленаризма, на Востоке — хилиазма. Истоки этой ереси можно увидеть в евангельской истории: именно ею объясняют некоторые исследователи Священного писания предательство Иуды. Иуда Искариот, как полагают, принадлежал к движению зилотов — фанатично верующих иудеев-фундаменталистов, ради величия Израиля (понимаемого, разумеется, по-своему) готовых на все и поднимавших иногда антиримские восстания (одно из которых и закончилось, к слову сказать, разрушением Иерусалимского Храма, что само по себе весьма символично). Зилотам, разумеется, нужен был мессия в их борьбе за великую цель. Но не Тот, Царствие Которого не от мира сего... Ситуация типична и узнаваема: фанатик идеи Бога предает на смерть Бога Живого, пришедшего к нему во плоти. А когда страшная истина открывается ему, он не в силах избавиться от духовного своего рабства, которому добровольно себя обрек, кончает с собой, не найдя в душе своей покаяния. А потом в течение двух тысяч лет, снова и снова будут искать Царствия Божия не в душе своей и не в Церкви Христовой, а на земле, идя вслед лжепророкам, о которых сам Иисус не раз предупреждает своих учеников и последователей в Евангелии.

Западная Церковь переболела хилиазмом в средневековье, последней серьезной вспышкой была война за установление «Царства Божия на земле» под предводительством Томаса Мюнцера; иное дело в России: здесь эта болезнь ушла в глубину, Русская Церковь долго ею болела, и рецидивы болезни сказываются до сих пор. Первые симптомы этой болезни проявились еще в XV веке, когда иосифляне одержали верх в борьбе с нестяжателями. Победа эта означала не просто изменение церковной политики: это было торжество державного духа, подчинившего себе в зна-

чительной мере и церковную иерархию. Двойственность концепции «Москва — третий Рим» — яркое тому свидетельство. Здесь и прозрение в глубины духовной судьбы русского народа, и преклонение пред святыми, которых Русская Церковь явила миру — но здесь же и уверенность в духовной исключительности русского народа — дух национальной гордыни, от которой не исцелились мы и поныне; и совершенная уверенность в том, что истинное Православие возможно только в России — уверенность, и сейчас столь многим присущая в нашей Церкви. И вследствие этого почти незаметная подмена образа Святой Руси — образом русского православного царства; подмена Царствия Божия, открывавшегося русскому народу через святых, явленных Русской Церковью — Царствием Божиим на земле во главе с православным русским царем, с государственной православной церковью, мощной империей, повелевающей народами; и за именем Третьего Рима встает уже не христианский Рим, духовный центр Вселенской Церкви, а Рим языческий, могущественная всемирная держава. А дальше — духовный кризис Русской Церкви, старообрядческий раскол и петровские реформы, превратившие Церковь в ведомство православного исповедания. Разумеется, Церковь жила и внутри этого «ведомства», свидетельство тому — история русской святости трех последних веков; но оказать решающего влияния на духовное развитие русского народа она уже не могла. Катастрофа 1917 года — закономерный итог тех искушений, которые наш народ не сумел преодолеть; мы приняли духа тьмы, представившегося нам ангелом света, поклонились ему, а в 1917-м он предстал нам в собственном своем виде — идея третьего Рима плавно трансформировалась в идею третьего интернационала. Но мы решились идти до конца, решились жить и дальше теми же иллюзиями и служить тому же духу, которым клялись: «... и как один умрем в борьбе за это». Прошло семьдесят лет, и мы дошли до конца — маски сброшены, иллюзии рассеялись, и ныне мы стоим лицом к лицу с духом зла, который нас обманывал и вел за собою во всяком случае не меньше, чем в течение пятисот последних лет.

Человекобог

Тоталитарная система недавнего прошлого была своего рода духовной уловкой, обманувшей многих. Ныне обман раскрыт, но дух, двигавший этой разрушенной системой, вовсе не намерен отступать: он, напротив, переходит в наступление, сбросив маску. Наступлению же этому очень способствует духовное состояние нашего народа, о котором достаточно было сказано выше. В этой ситуации ключевой фигурой духовной жизни становится лжепророк. Такая личность не является непременно только обманщиком и шарлатаном: она вполне может быть и действительным носителем темной духовности (иногда, впрочем, не вполне осознанно). Весьма распространенное сегодня мнение о духовности как роде легкого и возвышенного наслаждения, своего рода душевного «кайфа» играет этим новоявленным учителям на руку больше, чем можно было бы подумать. Такого рода привычки и ожидания расслабляют душу, тогда как для молитвы, как и всякого иного духовного делания, нужно не расслабление, а собранность и сосредоточенность. Расслабленная же душа готова принять любое духовное воздействие, и чем больше будет «кайфа», тем лучше. Здесь-то и может появиться и предложить свои услуги самозванный «учитель», через коего душа может войти в такие «духовные» состояния, которые самим участвующим в сеансе подобной «медитации» могут показаться совершенно невероятными, а на самом деле суть нечто вроде наркотического опьянения, только, разумеется, не телесного, а духовного. Поначалу эти сеансы кажутся вполне безвредными, но с течением времени душа приобретает привычку к духовному наркотику, как привыкает она при регулярном употреблении к наркотику физическому, и тогда отсутствие привычной его дозы вызывает род духовной «ломки», напоминающей физическую «ломку» у наркоманов. Разумеется, состояния эти не бывают обычно физиологическими, затрагивая преимущественно душу, но они отнюдь не становятся от этого более безобидными. В крайних своих проявлениях состояния эти оборачиваются тяжелой душевной болезнью, примером которой может служить уже описывавшийся в печати «синдром Кашпировского», возникавший у некоторых особо впечатлительных телезрителей после телесеансов этого печально известного «психотерапевта». В более же легких случаях душа такого духовного наркомана в отсутствии привычной дозы наркотика испытывает состояние подавленности, уныния, растерянности или просто душевной пустоты. При одном лишь слове «учителя», через которого получает душа свой наркотик, или даже при взгляде на него человек, превратившийся окончательно в духовного наркомана, выходит из вышеописанного состояния и испытывает чувство зачастую совершенно иррационального восторга и обожания к любимому «наставнику».

«А разве у вас в церкви мало подобных групп?» — могли бы спросить меня рассерженные оккультисты. Увы, немало. Здесь, однако, следует оговориться: речь не о той Церкви, которая охватывает небо и землю и которой, по слову Евангелия, ад не одолеет (Матф. 16, 18), но о церкви земной, члены и служители которой, как и всякий человек, подвержены не только суете мира сего, но и действию духов тьмы. Причина этого весьма проста: человек, принимающий крещение и входящий в Церковь, остается человеком, и огромное большинство новообращенных сегодня ищут в Церкви не столько служения Христу, сколько тихой пристани, уголка, куда можно забиться, убежав от окончательно, кажется, сошедшего с ума мира. Люди эти не менее, а часто более растеряны и подавлены, чем те, которые не преступили еще церковного порога, и духовное их состояние очень, в сущности, близко к состоянию тех людей, которые оказываются в оккультных кружках и группах. Такие люди, разумеется, начинают сразу же искать себе духовника, имея

часто весьма смутное представление и о Православии вообще, и о духовничестве в частности (следствие, увы, далеко не идеально организованного христианского просвещения). В духовнике они хотели бы видеть не наставника, который помог бы им идти путем Христа, но прежде всего человека, который как-нибудь вдруг решил бы все их проблемы, нашел бы для них панацею от всех бед «этого безумного, безумного мира». Разумеется, действительно опытный духовник никогда не стал бы поощрять подобного умонастроения; но таких, увы, немного, и в наше смутное время советы их, к сожалению, не всегда пользуются популярностью среди православных христиан. А гордый дух не дремлет, он искушает каждого из нас, но особенно пастырей Церкви, и вот уже является где-нибудь в приходе батюшка, чаще всего молодой, с горящим взглядом, страстной речью о близком пришествии Антихриста и вечно готовой сорваться с уст анафемой всему и вся. Такому пастырю известно обычно все: времена и сроки, которые, по слову Спасителя, ведомы одному лишь Отцу Небесному (Матф. 24, 36), и число спасенных, и, кажется, даже их имена; и уж во всяком случае, имена осужденных известны ему наверняка; анафемствует он с необыкновенной легкостью, обычно за «неправославие», забывая, кажется, о том, что вопрос о православности и еретичности — из труднейших, что и Вселенскому Собору непросто было порою прийти к однозначному решению. Естественно, еще недавно растерянный и подавленный неофит бросается в объятия к такому «духовному отцу»: вот, оно, наконец, вожделенное решение всех проблем! Вот оно — «истинное православие»! А «духовный отец» между тем требует от неофита решительного шага: отсечения воли по монашескому образцу и полного себе повиновения во всем. Нужды нет, что отсечение воли есть состояние исключительно монашеское, что для мирянина оно, как правило, вовсе не нужно, что и в монастыре, трезвенно все обдумав и сделав выбор, послушник проходит свой искус по меньшей мере год и после этого лишь дает монашеские обеты, среди которых — и обет совершенного послушания духовному отцу. Все это вовсе не принимается во внимание: или отсечение воли, или отказ в «православности», а значит, и в спасении! Нетрудно догадаться, какое решение принимает в конце концов новообращенный, часто еще толком не воцерковившийся, христианин. А злой дух между тем продолжает свое дело, укрепляя уверенность пастыря и пасомых в исключительной его (пастыря) «духовности», а пасомых — еще и в принадлежности к некоей избранной касте внутри церкви, которой, уж во всяком случае, спасение гарантировано. И вот уже через год-два на месте церковной общины является вполне сектантская по духу группа. Разумеется, таинства, совершаемые таким священником, не перестают быть благодатными: ведь их благодатность не зависит от личных достоинств того, кто их совершает; однако дух в такой общине оказывается совершенно уже нецерковным. Но — по контрасту — именно в таких группах более всего рассуждений о православности и неправославности, о том, кто спасется, а кто погибнет, об истинной церковности... И, право же, слушая этих людей, можно порою подумать, что кроме них даже в Русской православной Церкви истинно православно верующих нет. Короче говоря, налицо оказывается специфически «православный» вид духовной гордыни, а попросту — еще Спасителем в евангельские времена осужденный дух фарисейского благочестия. И — удивительное дело! — в этой именно среде воскресают все соблазнительные признаки давно ушедших времен: и Третий Рим, и уверенность в духовной исключительности русского народа (с естественным переходом к созерцанию собственных добродетелей при полной уверенности в принадлежности к лучшей, избранной его, этого народа, части), и уверенность в том, что только в России возможно «истинное православие»... А впрочем, чему же удивляться? Дух ведь тот же, что искушал Русскую Церковь пять веков назад; вот и видения все те же, легко узнаваемые... Не потому ли так боятся эти люди «тайных козней Ватикана»? Не будем говорить о церковной политике — о ней разговор совершенно особый; но ведь настоящему Православию Рим не страшен: оно и сейчас, как тысячу лет назад, готово преклонить пред ним колена. А вот духу национальной «православной» гордыни это совершенно ни к чему: ведь если признать первый Рим, пожалуй, не останется места для третьего...

Словом, духи, искушающие наш народ и нашу Церковь вот уже пятое столетие, продолжают действовать. Нетрудно догадаться, сколь печальна может быть судьба Русской православной Церкви, если духи эти в ней возобладают; легко представить себе и судьбу России, если народ наш соблазнится в очередной раз. Сегодня, разумеется, никто не рискнет строить очередную вавилонскую башню открыто; но если закамуфлировать ее под истинно-православный русский национальный собор — отчего бы не попробовать? Тем более что место в таком «соборе» найдется, пожалуй, всем, кроме Господа нашего Иисуса Христа. А уж тогда место Богочеловека в алтаре такого «собора» займет человекобог или кто-нибудь из его посланцев. Гришка Распутин в России уже был — найдутся и еще претенденты. И тогда Россия превратится уже не в православную империю, а в новую Атлантиду, конец которой легко предугадать.

Могут спросить: а что же предлагает автор? А что нового можно предложить? Все необходимое и достаточное для Спасения уже предложено в Евангелии две тысячи лет назад. Нам остается лишь одно: жить, следуя заветам Спасителя, созидать по мере сил Его Церковь, спасая тем самым свои души, и повторять почаще заключительные слова молитвы Господней: «Не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого».

С. Митина

Из бесед с Арсением Тарковским

Голицыно. Лето 1978 года

18 июня

Тарковские приехали на дачу из Дома творчества «Переделкино» на двух машинах в сопровождении двух молодых людей.

Сзади увидела спину А. А.— передвигается с трудом, рывками. Сжало душу, поздоровались.

А. А. У Андрея был инфаркт. Задняя стенка. Сейчас поправляется. Оператор отснял новый фильм на бракованную пленку. Столько месяцев работы — псу под хвост. Теперь на нем висят полтора миллиона. (Речь шла, как я поняла позднее, о «Сталкёре». От А. А. хотели скрыть, что у сына инфаркт, но он узнал, очень плакал, ездил к нему. Впоследствии, посмотрев заново отснятый «Сталкер», А. А. сказал мне: «Это лучший фильм, какой я видел в жизни».)

С гордостью рассказывает, что «Зеркало» купили в Париже, что Феллини и Антониони очень его хвалили.

— А у нас фильм получил третью категорию! Музыку к новому фильму Андрей подбирал сам.

— А не вы?

— Нет, нет. У нас с ним общие вкусы — старые итальянцы, Бах.

Сколько глупостей — частью и при мне — пришлось выслушать А. А. об его отношении к творчеству сына... В чем только не подозревали обыватели — это его-то! — вплоть до зависти к Андрею. Ничего, кроме беспримесно чистой радости и гордости за талант сына, никогда у него не видела. Вспоминается 30 июля 1975 года — в связи с 20-летним юбилеем журнала «Иностранная литература» в Центральном Доме литераторов — банкет. Сидим за столиком. Подходит в дымину пьяный молодой поэт:

— А. А., вы не только отец Андрея, вы еще и хороший поэт!

Арсений Александрович и Татьяна Алексеевна молчат. Отгонять дурака приходится мне:

— Молодой человек, вы же видите, у нас серьезный разговор.

А. А. *(кротко этому пьяному)*. Ну, не надо, не надо (*называет его по имени*).

Весело смеялся, когда после его творческого вечера в Политехническом музее (4 марта 1977 года) я пересказывала ему разговоры среди случайной публики:

— Это тот Тарковский, который в кино?

— Нет, в кино — это его дядя.

Вечером.

Приходит Анна Петровна Томашевская, добрый друг Тарковских. Сидим у А. А. в кабинете. А. А. рассказывает, что к поэзии его приохотил отец. В 1913 году водил его, шестилетнего, на вечера Бальмонта, Сологуба, Северянина, приезжавших на родину А. А.— в Елизаветград.

А. А. охотно читал нам стихи Федора Сологуба. Потом сердито сказал, что «гад Горький забил Сологуба своим «фельетоном» о Смертяшкине»[1].

В 1924 году, в 17 лет, попав в Ленинград, А. А. позвонил Сологубу, рассказал, что слышал в детстве его стихи и очень их полюбил. Спросил: «Федор Кузьмич, нельзя ли вас увидеть?» Сологуб его пригласил, дал адрес. Принял вежливо и осведомился: «А вы, юноша, не пишете ли стихи?» А. А. ответил, что пишет, и Сологуб попросил его почитать. Прослушав, сказал, что стихи — плохие. Потом добавил: «А все-таки пишите. Может, что из вас и получится». Во время их разговора племянница Сологуба за стеной играла бесконечные гаммы. А. А. спросил Сологуба, не мешает ли ему это. «Нет,— ответил Сологуб,— я чувствую себя не таким одиноким». (Жена Сологуба, Анастасия Николаевна Че-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 10.

[1] Горький М. Русские сказки, гл. 3.

ботаревская покончила с собой в припадке безумия. На столе ей по-прежнему ставился прибор.) Хозяин пригласил гостя отобедать с ним, но А. А. напомнил Сологубу, что уже вечер — вот-вот разведут мосты. Сологуб отпустил его с неохотой, подарив ему на прощание свою книгу «Небо голубое». В передней подал ему пальто: «Не смущайтесь, так принято — гостю всегда подают пальто».

— Вот,— заключает А. А., говорили, что он злой, а я никогда не видел такого доброго

Мария Даниловна Тарковская с сыновьями Валерием и Арсением (справа). Елизаветград, 1911. Публикуется впервые

старика. И чего он меня не отпускал? Может быть, от одиночества?

К слову, А. А. рассказал еще один эпизод об авторе «Мелкого беса». Однажды, выступая на собрании поэтов, Сологуб объявил:

— Коль скоро здесь затронули проблему переселения душ, я хочу изложить свои соображения на сей счет.— И битый час рассуждал на эту тему, а в заключение объявил слушателям:

— Когда-то, очень давно, все мы жили в Древнем Египте, и я толковал об этом предмете, а вокруг меня сидели и слушали такие же идиоты, как вы... (История эта смахивает на анекдот, но передаю ее — как и все остальное — в точном соответствии с рассказом Тарковского.)

Стемнело. Мы уходим. А. А. идет проводить нас до калитки. По дороге наломал нам сирени, ловко пригибая ветки костылем. С удовольствием проскакал по заросшему, влажному, полутемному саду. Расцеловал нас на прощание.

25 июня

День рождения А. А. Утром забежала поздравить. А. А. в соседней комнате бреется. Наконец «героически добрился», по его выражению. С детской радостью рассматривает подарки. В сборнике Блейка прежде всего посмотрел, чьи переводы, и неожиданно объявил, что Маршак — сатанист. Потом посмотрел, кто художник (оформление прекрасное) и рассердился:

— А почему не сам Блейк?

Читает вслух мою надпись: «От подружки детства — вечного».

Ласково-растроганно: «Какая хорошая надпись...»

Затем подаю другую книгу — свой перевод прозы Теннесси Уильямса «Римская весна миссис Стоун».

А. А. *(учтиво)*. А вот это — самый дорогой подарок.

Повторяю строку из раннего его стихотворения:

...Стихи друзей и поздравленья женщин...

А. А. задумчиво и грустно поправляет:

...Стихи друзей и женщин поздравленья...

По просьбе юбиляра спела полюбившуюся ему песню:

Цыганка с картами
Вчера гадала мне —
Дорогу дальнюю,
Казенный дом...

Вечером было 19 человек, не пошла.

27 июня, вечер

В саду у Т. полно лупинусов, цветут кусты красного и белого шиповника. А. А. лежит в комнате, читает Теннесси Уильямса. Как всегда, уговариваю его выйти в сад.

А. А. Нет, тут воздух такой же, а мне вот интересно читать этот лесбийско-педерастский роман.

— Господи, что вы такое говорите. Весь сборник — об одиночестве. Теннесси Уильямс — величайший его знаток.

Верно, верно, это я вас дразню. Я его

никогда не видел, вашего Теннесси, но вот читаю и слышу его голос. (Самая дорогая похвала.— *С. М.*)

Выходим в сад, садимся за столик. А. А. оживлен, внимательно смотрит на зелень.

— Видите — она ярусами: внизу трава, выше — кусты, еще выше — яблони и надо всем — старые березы.

Смотрим в синее небо.

А. А. (*радостно*). Стрижи!

Налюбовавшись вечерним небом, берется за дело: чинит зонтик, заколачивает в садовый стол гвозди. Рассказывает, что когда-то шляпка плохо забитого гвоздя с нижней стороны столешницы вошла ему в бедро, и он вырвал шляпку вместе с мясом.

Справа от столика растет трава с белой полосой посередке.

— Нравится вам? Это молочная трава, трава моего детства. Точно такая росла у нас в саду в Елизаветграде.

Читает «Белый день».

Камень лежит у жасмина,
Под этим камнем — клад,
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот белый день.

А. А. Небо в тот день было белое, затянутое дымкой, жара страшная.

...Никогда я не был
Счастливей, чем тогда...

Внимательно слушает рассказ о самом счастливом дне моего детства — он был не белый, а голубой. Вообще слушать о детстве очень любит.

— А где он был, ваш голубой день, и сколько вам было лет?

— В Геленджике. Было мне шесть лет. Мы с мамой сидели в беседке у обрыва над морем, и все вокруг было голубое — море, небо. И смутное чувство — лучше этого никогда уже не будет.

— Да, да, как я это понимаю...

Потом А. А. рассказывает: в БМЛ (серия «Библиотека мировой литературы».— *С. М.*) опубликованы его оригинальные стихи и переводы из Абу-ль-Ала-Маарри.

Хлопаю в ладоши от радости.

А. А. «Маня, вы не на работе... Холоднокровней, Маня...» Начинаем дурить «по Бабелю», забрасывая друг друга фразами из «Одесских рассказов».

На столике — пакет с крупным, сочным черным изюмом. А. А. вспоминает о нем, берет горстями и отправляет в рот.

Прощаюсь, иду к калитке. А. А. отвечает механически, не поворачивая головы, он ничего не видит и не слышит — изюм!

Арсений Александрович Тарковский. Москва, 1930. Фото Л. Горнунга

1 июля

А. А.— в доме. В гостях — Александр Антонович Радциг, авиаконструктор и философ, интересно рассказывает о бесконечности, кривизне пространства, гении. А. А. завтракает, внимательно слушает. Любую философскую мысль схватывает мгновенно. Он верит в то, что человек проходит через множество воплощений. Радциг это отрицает. А. А. настаивает и приводит такое доказательство: детство, он лежит в кроватке с сеткой, в щель неплотно прикрытого ставня пробивается свет, и на потолке, как в камере-

обскуре, можно видеть уличные сцены. Не раз у подножья кроватки появлялся козлик, он клал верхние копытца на спинку кровати, и рядом с ним возникало деревцо. Точно такого козлика А. А. увидел много лет спустя на выставке вещей, найденных в гробнице Тутанхамона.

— Все понятно — ведь мы выходцы из Сирии, потомки Мохаммеда, завоевавшего в VIII веке Дагестан.

Выходим в сад. Ветви цветущего шиповника опустились до земли. А. А., отбросив костыль, ловко обрезает сухие сучья, Александр Антонович обвязывает кусты капроновой веревкой. Работа идет споро.

5 июля

Жаркий серый день, па́рит. А. А. в доме, сам с собой играет в «Эрудита».

— Ой, вы в таком легком платье! И бусики! Подождите, пожалуйста, я кончаю.

Сижу, жду. Потом выходим во двор. А. А.— с книжкой. Аккуратно вытирает мокрый от дождя линолеум, которым покрыт стоящий в саду матрац. Садимся. А. А. с удовольствием читает вслух стихи русских поэтов из подаренной ему на днях американской антологии: Чулков, Анненский, Кузмин, Георгий Иванов.

Доходим до современников. Прошу А. А. рассказать об Э. Багрицком — оказывается, он был последним, с кем тот разговаривал по телефону. (Незадолго до смерти Багрицкий редактировал переводы стихов еврейского поэта И. Фефера, были в их числе и переводы Тарковского.) А. А. с уважением говорит, что Багрицкий знал наизусть *всю* поэзию и что ему он, в частности, открыл прекрасного поэта Константина Случевского. Однако очень осуждает его строки о веке:

Но если он скажет: «Солги» — солги.
Но если он скажет: «Убей» — убей...

— Тоже мне поэтическое кредо в двух строках! — возмущается А. А. Потом снова перелистывает антологию: — Да тут стихи Исаковского и Твардовского о Сталине!

Спрашиваю, был ли среди поэтов сталинской эпохи хоть один, кто не писал о нем стихов. Мне кажется, Пастернак таких стихов не писал.

А. А. (*хмуро*). Писал, все писали. Вон и Ахматова в надежде спасти сына сочинила стихотворение, которого потом стыдилась до конца дней. Сама же писала:

Вместе с вами я в ногах валялась
У кровавой куклы палача...

А. А. идет в дом, приносит два своих неопубликованных рассказа — «О докторе Добровольском и докторе Покатило» и «Тася». Читает вслух. «Тася» — крепкая, по-бабелевски беспощадная вещь о фронтовой медсестре. И такое чудо не напечатано...

В калитку входит незнакомый человек, туповатый и наглый на вид. Хозяйственно оглядывает двор и дом, потом, не поздоровавшись, начинает деловой разговор:

— Вы Тарковский?

А. А. — Я.

Чужак. Машину продаете?

А. А. (*любитель розыгрышей*). Нет. То есть да.

Чужак. Сколько просите?

А. А. Сто тысяч (по тем временам — сумма невероятная.— *С. М.*).

Чужак. Сколько?

А. А. Я же сказал — сто тысяч. Впрочем, я не продаю, а покупаю.

Чужак. Чего-о?

А. А. Не продаю, а покупаю. И не машину, а прокатный стан.

Чужак. Чего-о?

А. А. Я же сказал — прокатный стан. Пожалуйста, если узнаете, где недорого продается прокатный стан, сообщите мне, будьте так любезны. Он нам очень нужен в хозяйстве...

7 июля

Дождь. А. А. в постели, читает «Гамаюн» Вл. Орлова («Обсахаренный Блок»,— говорит он сердито).

Рассказывает, что Блока изучал так: делил лист бумаги на семь граф — стихотворение Блока; что Блок читал в то время, когда его писал; на фоне каких исторических событий оно написано и так далее. Изыскания свои он впоследствии передал специалисту по творчеству Блока Вл. Орлову.

Заговорив о Блоке, А. А. рассказал, что совершенно случайно попал на похороны его жены Любови Дмитриевны Менделеевой... Осенью 1939 года А. А. поехал в Ленинград заключать с тамошним отделением Детгиза договор на переложение «Волшебных гуслей» сербского поэта Р. Стийенского: 12 тысяч строк (из них — 1200 рифмованных, остальные — белый стих) он успел сделать за полтора месяца. Одет А. А. был по сезону — в элегантный серый костюм и легкий плащ. В Ленинграде, выходя из вагона, он вдруг почувствовал себя странно, словно во сне, но у него еще хватило сил зайти в

Детгиз; оттуда он направился в гостиницу «Европейская» и сел на подоконник. Очнулся в Боткинских (инфекционных) бараках, где очутился вместе с Дмитрием Шостаковичем — обоих свалил жестокий дифтерит. К тому времени, когда он вышел из больницы, уже выпал снег, а у А. А. был с собой из верхней одежды лишь легкий плащик. Вскоре после выхода А. А. из больницы к нему в гостиницу «Европейскую» пришел поэт и переводчик Вл. Пяст и предложил пойти на похороны вдовы Блока Любови Дмитриевны Менделеевой. Вдвоем они пошли на квартиру Блока. А. А. счел, что обязан пойти на кладбище, хотя был еще болен. Шли мучительно долго, и дорогой он совсем замерз в своем летнем плаще. Похороны, на которых присутствовали всего шесть человек, являли собой, по словам А. А., «нечто блоковское»: над безлюдным кладбищем — зловещий алый закат, в свежевыкопанной могиле — вода. Вс. Рождественский произнес речь от имени Союза писателей, назвав покойную «Любовью Дмитриевной Блок», в ответ на что брат ее, Иван Дмитриевич, закричал: «Она не Блок, а Менделеева, мы ее Блокам не отдадим!» Гроб погрузили в полузатопленную могилу, засыпали землей вперемешку со снегом...

— Это было одно из самых страшных зрелищ в моей жизни,— заключает А. А.

Прошу А. А. прочесть новые стихи. Он включает магнитофон «Грундиг» — полный эффект присутствия. Посматривает, как обычно, на слушателя — нравится ли?

После первого стихотворения:

— Хорошее?

С радостью киваю. После второго:

— Хорошее?

Опять киваю. И так после каждого. Когда запись кончается, А. А. со спокойным удовлетворением мастера, сделавшего работу как надо:

— И по-моему, хорошие.

Вечером

А. А. звонит с дачи в Дом творчества: в газете «Нойе Цюрхер цайтунг» — статья, часть ее надо перевести, там пишут о его поэзии. Беру с собой 19-летнюю красавицу с длинной золотой косой Оленьку Колчину, гостящую у матери-писательницы — ей очень хочется познакомиться с А. А.

А. А. в джинсовом костюме с погасшей трубкой в зубах:

— Ой, какая милая девушка!

Оля громко смеется от радости — все в ней открытое, искреннее.

А. А. А смеется как!

Начинаю переводить — тягучие, заумные фразы, что-то о многослойности поэзии Тарковского, ее эзотеричности, сочетающейся с классической традицией.

А. А. сперва слушает очень серьезно, потом раскуривает трубку и начинает высмеивать высокопарный стиль статьи, даму-автора, а заодно и себя. К статье приложено письмо авторши на ломаном, очень смешном русском языке — она выражает А. А. «благодарение» и рассказывает какой-то свой сумасшедший сон.

А. А. приосанился, очаровывает Оленьку. Говорю ему, что он дофин. А. А. затевает обычную игру: надо быстро придумать по строке в очередь какую-нибудь нелепицу.

Начинает А. А.: «Дофин Французский...»

Подхватываю: «Инфант Испанский...»

А. А. Сократ Московский (чую рифмуловушку).

Подхватываю: «А. А. Тарковский!»

Быстро подбираем мотив и поем на два голоса. А. А. от души веселится, мы с Олей — тоже, она помирает со смеху. Счастье, что я не поэт и потому могу позволить себе участвовать в такой игре с Тарковским.

30 июля

У Тарковских побывал живущий в Доме творчества армянский прозаик Леонид Гурунц, прелестный, по-детячьи искренний.

Говорит: «Тарковский — величайший из ныне живущих поэтов. Остальные по большей части «временщики»: либо конъюнктурщики, либо подпирают плечом модную тему. Они уйдут, а Т. останется. Шли мы в кино,— продолжает Гурунц,— по дороге — канавка, по дну ее ползет червяк. Тарковский — на костылях — нагибается, переносит червяка в безопасное место».

— Леонид-джан, а может, важнее посочувствовать человеку, чем червяку?

Гурунц. Нет, нет, с такого поступка начинается все. Нас лишают права на доброту.

Рассказываю ему, что А. А. не пьет чай, если заварка в пакетиках: вдруг там муравей. И про то, как, увидев у него на окне паутину, стала ее снимать.

А. А. Не надо, вернется паучок, расстроится.

— А для чего он туда вернется, как вы думаете?

Молчание.

А. А. обожает свою кошку Фросю. Утвер-

ждает, что в прежнем воплощении Фрося была Анной Павловой.

19 августа

А. А. в голубых джинсах, в рубашке с голубым узором. Рассказывает, что переписанное им для меня стихотворение «Бобыль» начинал давно и просит изменить в тексте «недопитую» чекушку на «непочатую»... Говорит, что все время ему хочется заснуть.

— Спать так интересно. Ведь я, как все сумасшедшие, вижу цветные сны...

Тащит марки — на даче уже шесть новых альбомов. Их привозит в подарок молодой поэт Геннадий Русаков. За последнее время много новых марок Бурунди. Показываю на красавца лемура с седой головой и седым хвостом.

— Угадайте, кто?

Угадал сразу: «Это я.— Показывает на лань, мирно жующую травку: — А это вы».

Читает вслух пародию Ю. Левитанского на его стихи и от души смеется — свойство для поэта редкое. К литературным оценкам, как и к наградам, относится спокойно. Отзывы умные и добрые ценит. Например, статьи А. Урбана, К. Ковальджи, С. Чупринина.

24 августа

2-й час дня, А. А. еще не ел. Духота в комнатах. Рассматривает книги, присланные в подарок какой-то художницей. (А. А. о ней — «чокнутая».)

— Все-таки странная у вас классификация живых существ, примерно так:

1. Душенька (Достоевский, кошка Фрося, заведующая восточной редакцией Гослита, гусеница).

2. Чокнутая — о поклонницах, посылающих вам такие чудесные подарки.

3. Зануда — таких подавляющее большинство.

У меня положение межеумочное: «чокнутая душенька».

А. А. смеется: «Верно, верно. Но есть еще и четвертая категория — стукачи. Имя им легион».

4 сентября

А. А. смотрит телевизор.

— Поздравьте меня, я самосожженец.— Показывает прожженную сигаретой дырку на джинсовом костюме. В комнате накурено, уговариваю А. А. выйти на воздух. Садимся на садовую скамейку.

А. А. Ну, рассказывайте, что интересного прочли.

Рассказываю о только что прочитанной книге Моуди «Жизнь после смерти». Верующие, вернувшиеся из реанимации, видели темный тоннель и в конце его — что-то светящееся, смеющееся. А ведь Гоголь считал, что Христос не смеялся, и истерзывал себя за свой юмор, как за великий грех.

А. А. Но почему бы Христу не смеяться? Его юмор — чист и возвышен. Христианство — религия, веселящая душу. Самая радостная религия. А что до тоннеля, то в картине Иеронима Босха «Рай» изображен черный тоннель и свет в конце его.

Как и в других беседах, заключает: «В Бога верить надо, и нечего мудрить».

10 сентября

Идем в кино на картину Висконти «Семейный портрет в интерьере» — Тарковские, моя подруга Елена Михайловна Жезлова, сестра Лиля и я. Мы с Леной и Лиля — в полном потрясении. Первые слова А. А. по выходе:

— Какая тягомотина. Наркоман и сутенер — в роли борца за права человека.

Лиля. Но это определение — с чисто социальных позиций. Картина гениальная.

На улице темно, лужи. А. А. идет впереди всех один — сердится, как это с ним не согласны. Желая снять напряжение, Лена рассказывает, что ее друзья назвали сына именем любимого поэта — Арсений. Но А. А. непреклонен:

— Несчастный ребенок. Вот еще стало модное имя. А когда-то для швейцаров было модно имя Лаврентий.

Бредет, не оглядываясь. На углу останавливается, хмуро приглашает нас в гости — на яблоки. Мы благодарим Т. А. и А. А., обещаем зайти в другой раз.

22 сентября

Пришла прощаться. А. А. весел, хмурости как не бывало. Однако жалуется на боль в ноге и «приступ» склероза. Очарователен в своем медицинском неведении: совершенно всерьез ставит жене диагноз — «воспаление предстательной железы». Показывает кучу обновок и радуется им.

Вдруг: «Давайте линчевать негров и издеваться над евреями! Знаете, как я дразню Со-

фу (Софья Наумовна Славина, жена Льва Славина,— оба они близкие друзья А. А.): «Голый, несчастный, больной, старый еврей...» Нет, не так: «Старый, несчастный, больной еврей голый...»

Вставляю: «...бежит по улице и кричит: «Я Тарковский».

А. А. доволен, смеется: «Вот видите, а Софочка сердится». На прощание читали стихи Ходасевича — А. А. и Т. А. много их знают на память. Еще одно лето кончилось.

Арсений Тарковский и Александр Твардовский на фронте. 1949

Москва. Зима 1978 года

29 декабря

А. А. звонит из Переделкина в ответ на мое письмо, поздравляет с наступающим Новым годом:

— Спасибо за марки, за добрые слова о грузинском сборнике.

— А вы что-нибудь новое написали?

А. А. (*явно чем-то расстроен*). Не знаю. Нет. Да, кое-что написал. На меня надвигается перевод.

Вот, значит, одна из причин уныния. Вопросов на эту тему задавать нельзя.

А. А. (*после долгого молчания*). Давайте родимся в следующем воплощении вместе. Будем детьми в одно время — папы, мамы, братья, сестры... Будет так весело.

— Давайте. Только я не очень верю в новые воплощения.

А. А. А вдруг все-таки? Договорились?

— Договорились. И долго вы там, в Переделкине, просидите?

А. А. (*грустно*). Понятия не имею. Я как поездной заяц — контролер спросил, долго ли он собирается так ехать, а заяц ответил: если не замерзнет морда, то до Одессы.

Надоело ему, видно, в Доме творчества, хочется к себе домой — к своим книгам, пластинкам, маркам.

Пробую развеселить:

— Когда будете читать в «Литературке» путевые заметки какого-нибудь пижона, помеченные в конце «Бангкок — Переделкино», вспоминайте, как вы летом сочиняли рассказ «под Хармса» — «Париж — Малаховка» и все хохотали. Ладно?

А. А. Ладно. Это лучше хотя бы потому, что озорство вообще лучше унылой глупости.

Голицыно. Лето 1979 года

7 июля

А. А. лежит в постели, зеленый, в прокуренной комнате. Поздравляю с минувшим днем рождения (Тарковских не было в Голицыне).

— Хотела осыпать вас золотым дождем, но в связи с повышением цен на золото вынуждена ограничиться золотым кольцом.

А. А. озадачен — доверчивость его беспредельна и трогает душу. Завожу:

Поздравляю я поэта робко,
Вот на память от меня коробка...

Смотрю в сумку:

— А коробки нет!

А. А. включается в игру, смеется.

Продолжаю:

— А в коробке — кольцо вам и стихи поэта Тарковскóва. Стихи Тарковскóва — не вам, а мне, а теперь получайте кольцо.

А. А. уверен, что речь и вправду идет о золотом кольце. Смущенно:

— Ну, сейчас начнется нечто несусветное...

Подаю книгу «Золотое кольцо» — сборник, мастерски сделанный давними моими приятелями фотохудожниками Ириной Стин и Анатолием Фирсовым — цветные снимки городов русского Золотого кольца.

А. А. С каким вкусом сделано и какая надпись милая. Ну, спасибо, спасибо. Давайте мою книгу, надпишу.

Подаю сборник «Волшебные горы» (Тбилиси, изд-во «Мерани», 1978).

На авантитуле сверху стоит мое имя — С. Митина. А. А. ставит после имени запятую и дописывает: «...которую я очень люблю безгрешной любовью, ей же, с пожеланием счастья, надписываю эту уродину (опечатки и измятость!) на память о старике Тарковском Арсении». Подпись, дата. Затем тщательно исправляет своей рукой множество опечаток. (Вообще, надписывая книгу, неизменно исправляет все опечатки и порою снимает редакторскую правку, восстанавливая первоначальный текст.)

10 июля

А. А. — бледный, подавленный. Сегодня — 40 дней, как умерла Мария Сергеевна Петровых. А. А. говорит о ней с большой любовью — о ее доброте, редкостном уме, чувстве собственного достоинства. Рассказывает, что ужаснулся, увидев ее в гробу, — до того она была на себя непохожа.

— А ведь мы дружили с 1925 года! Какой верный друг! И стихи у нее такие прекрасные — «Назначь мне свиданье на этом свете...» Очень, очень большой поэт. Подумайте, как трудно, почти невозможно женщине сохранить в поэзии собственное лицо после Ахматовой и Цветаевой...

Сидим молча. Потом попеременно читаем стихи Марии Сергеевны.

Кто кроме нее мог написать такое:

Одно мне хочется сказать поэтам:
Умейте домолчаться до стихов...

13 июля

Попеняла А. А. за надпись на его книге — «На память о старике». Отдаю припасенные для него австралийские марки. Показывает подарки, полученные к дню рождения: альбом по истории марок, пластинки, сборник В. Ходасевича, детская книжка Людмилы Копыловой, к которой он очень тепло относится.

— А не создать ли музей подарков Арсению Александровичу Тарковскому?

А. А. с комическим ужасом показывает на полку над кроватью, забитую поэтическими сборниками:

— Да, но люди дарят мне и свои книги!

— И вы все читаете?

— Не знаю. Все.

— А если вам не нравится, что говорите автору?

— Молчу упорно.

Давно собираюсь спросить А. А., что такое редиф — термин восточного стихосложения.

(«Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова»...)

А. А. Редиф — по-арабски — сидящий позади всадника. То есть повторяющееся слово в газели. Например (начинается розыгрыш):

Сидит в этой комнате Суламифь,
Мне нравится весь и вся Суламифь.

А. А. раскуривает трубку и вдруг надевает картуз — синий с белым козырьком.

— Картуз красивый, но зачем он вам в комнате?

А. А. От мух.

Удивляюсь, но А. А. упорно твердит свое: «От мух».

У меня мелькает догадка:

— Вы — морской волк?

А. А. смутился — значит и вправду играет в морского волка. Как сильно, как неистребимо в нем детство. Недаром любит повторять слова из книги Андрея Белого «Петербург»: «Николаю Аполлоновичу захотелось на родину, в детскую, потому что он понял: он — малый ребенок».

А. А. тут же переводит разговор.

— А знаете, ваш друг давал интервью.

Обрадовалась:

— Кому?

— Кириллу Ковальджи.

— А для кого?

— Для «Воплей» — вон номер в столовой, на окне, возьмите («Вопросы литературы» № 6 за 1979 г.).

— А как это делается?

— Вопросы я получил заранее, ответы наговорил на магнитофон, потом все переписали.

Открываю журнал. В глаза бросается: «Гений приходит, чтобы затворить ворота эпохи».

— А кто затворил ворота нашей эпохи — Ахматова?

А. А. После Пушкина гениев в русской поэзии не было. Ахматова не гений, крупный талант.

30 июля, вечер

А. А. лежит.

— Здравствуйте, я по вас соскучился. Ой, какие красивые гладиолусы. Спасибо.

Спрашиваю, есть ли новые подарки для музея Тарковского.

А. А. Завтра приедет народ, а пока — никаких. А у вас?

— Ну, у меня-то откуда?

А. А. А вот откуда: по-моему, вам понравился мой картуз.

— Понравился. Но вы же в нем — морской волк.

А. А. Нечего, нечего. Сейчас же примерьте перед зеркалом.

Примеряю, возвращаю.

А. А. Вам идет, берите.

— Но как же морской волк? И Т. А. будет недовольна. Нет, нет. Не надо.

А. А. сердится: «Наденьте сейчас же. Сейчас же».

Надеваю.

А. А. «Вы не понимаете современного романтизма»,— сказано Санчо Панса Дон Кихоту.

17 августа

А. А. веселый, в черно-красной ковбойке, недавно подаренной дочкой, играет в шахматы с новым знакомым. Пока играют, ушла в кабинет А. А.— посмотреть книги. На столе — груда любительских фотографий А. А., много одинаковых. Спросила, можно ли взять.

А. А. Пожалуйста.

Подаю выбранную.

А. А. Ах эту! Самую уродскую выбрали.

Берет ручку, надписывает. «Это я, А. Т. С. Митиной с любовью».

Доиграв партию, читает вслух привезенного Хармса («в машинке»). Хохочет. Никогда не видела, чтобы человек так смеялся: А. А. смеется «весь» — лицом, корпусом, ковбойкой, старенькой курткой. Вспотел, по лицу текут слезы, утирает их, не может читать, валится со стула. (Постоянное опасение — как бы не упал.) Дохохотались до дыр.

Рассказала, что композитор Зингер написал романсы на слова М. С. Петровых.

— Если мне удастся все устроить с фортепиано, приедете послушать?

А. А. *(твердо)*. Нет. Зачем делать из прекрасных стихов романсы?

(Годы спустя, услышав по радио чудовищно пошлую песенку, которую сварганили из дивного стихотворения Тарковского, вспомнила эти его слова.)

Спрашиваю, есть ли новые издания.

А. А. рассказывает, что недавно переводы его стихотворений изданы в Польше, Чехословакии, Болгарии, Югославии, Америке. Стихи взяты доконвенционные, и он получил за все смехотворную сумму.

— Но зато ваши стихи узнает столько людей на свете! Черт с ними, с тугриками.

А. А. Нет, нет. Денежки — дело серьезное, о-о-очень серьезное. Без них даже галош мишке не купишь. Да-а.

28 августа

Дождливый день. А. А. дома один, весел, ставит в вазочку астры.

— Вот вы ничего не знаете, а в Голицыне методом народной стройки заасфальтировали дорожки. То же будет и с проезжей частью.

> Шоссе Россию там и тут,
> Соединив, пересекут...

А. А. Что за чушь, как это — «соединив, пересекут»?

— А это Пушкин, «Евгений Онегин».

А. А. О, Господи. Вот склероз! У меня кардиосклероз, пневмосклероз, склероз мозга, отосклероз, склеротические складки в глазу. *(Оттягивает веко, показывает.)* Словом, я почетный член Всесоюзного, республиканского, областного и районного общества склеротиков. И вообще — я покойник.

— Ну, как сказал Юрий Олеша, мы все покойники, отпущенные на побывку. А у вас — редкостный организм.

А. А. А Шолом-Алейхем сказал еще лучше. Человек — как сапожник: живет-живет, потом умирает.

Смеется. Ну и слава Богу. Приносит магнитофон, запускает запись своих новых стихов — «Бобыль», «Лес», «Листья». При чтении чуть задыхается, сильней чувствуется южный акцент: немного растягивает гласные, вместо сдвоенных «н» произносит одно. Когда запись кончается, ставит Баха.

А. А. Ну, теперь расскажите что-нибудь необыкновенное.

— Пожалуйста:

> Сан-Франциско — далеко,
> Если ехать низко.

Если ехать высоко,
Сан-Франциско — близко.

А. А. радостно: «Это вы сочинили?»

— Нет, не я.

Рассказываю об авторе — поэтессе Нине Михайловне Артюховой, ее прекрасном смехе, о слепоте.

А. А. обещает подарить мне написанные от руки «Листья».

— Обманете...

— Нет, нет, подарю непременно. Кому ж и дарить, как не вам? Вы штучный читатель, не конвейерный. Таких теперь не выпускают.

Принесла А. А. странную, но красивую картинку, рисованную тушью: удлиненный черный цветок на белом фоне, внизу — подпись художника — Sabra.

А. А. требует, чтобы на обороте я сделала надпись. Делаю такую:

Быть не может двоякого мнения —
Дивны вещие строки Арсения.

А. А. читает, улыбается.

Затеваю игру.

— Дальше там шла рифма «гения», но я не написала. И не просите.

А. А. (*тут же включаясь в игру*). Ну не прошу, не надо.

— Нет, нет и не просите.

А. А. Ну не прошу, не прошу.

— Нет уж, клянчить ни к чему, я подаю только по субботам.

А. А. хохочет — смотреть радостно. Спрашиваю, не намечается ли у него авторский вечер в Останкинской телебашне.

— Нет, они меня не любят, только раз включили в передачу об Ираклии Абашидзе, я его когда-то переводил.

Передачу эту я видела. Тарковский — фрагмент передачи об авторе, чьи стихи он переводил. Даже не переводчик и поэт, а просто — переводчик. Вечная его боль.

Под конец читает на украинском языке два прекрасных стихотворения Леонида Первомайского, переводя их тут же, по ходу, на русский и поясняя их символику: «Серебряный автобус» — смерть. А смысл стихотворения такой: тебе, читатель, нужны жизненные блага, а мне — вольная душа и свобода творить. Очень любит стихи Первомайского, горюет о его смерти (рак печени) и бедах, выпавших на его долю при жизни.

25 сентября

Золотая осень, но уже пасмурно. В доме — жара. А. А. утомленный, хмурый, показывает только что вышедшую книгу переводов — «Стихотворения» Абу-ль-Ала-Маарри. Доволен изданием. Говорит, что такую поэзию очень любил Паустовский — как хотелось бы ему почитать...

А. А. рассказывает, со слов Паустовского, как тот удирал с Украины — его разыскивали, чтобы сделать гетманом (он отпрыск древнего украинского рода). У Паустовского было портретное сходство с Колчаком. Впоследствии ему предлагали писать историю отечественного флота и сулили звание адмирала, но он отказался.

Голицыно. Лето 1980 года

6 августа

Сижу у обочины на раскладном стулике — схватило сердце. Едет машина Тарковских. Останавливается. Собрались в Переделкино, смотреть фильм. А. А. очень бледный, постаревший. Зовет меня с ними, но я не в силах.

А. А. Заходите завтра же. Для вас есть подарок — желтый картуз.

— А о моей репутации вы подумали? Люди скажут: у М. от Тарковского — картуз.

А. А. (*смеется*). Да еще желтый, да еще похож на меня. Нет, правда, заходите. Ой, я, кажется, забыл дома часть своего организма (понимаю, что речь идет о слуховом аппарате.— *С. М.*). А, вот он! Что за голова! Проклятый я! 4.15 мне цена!

— Почему 4.15, а не 4.20 или 8.23?

— Нет, нет и не спорьте! 4.15 — красная мне цена.

Видно худо ему, а он смеется, острит. Сколько в этом достоинства.

Голицыно. Лето 1981 года

7 августа

Теплый голубой день. А. А. в прокуренной комнате занят обычным теперь для него делом — поглядывает в телевизор и раскладывает пасьянс. Резко упал слух. Жалуется, что в запястье «отложение белков». Болят кости, мышцы, здоровая нога. Смеется, слушая придуманную мною «Речь на будущем юбилее Тарковского, куда меня не позовут»... и, кажется, рад подарку, какого нет ни в одной из коллекций Тарковского — смешным фотолубкам. Одна из этих картинок — три девочки (подпись «Вера, Надежда, Любовь») — особенно веселит его.

Возмущаюсь: «Это же три целинницы, какой тут может быть смех?»

А. А. хохочет. Потом:

— Расскажите что-нибудь из детства, а?

Внимание у А. А. обычно сосредоточивается неважно, но о детстве всегда слушает с расширенными глазами. Рассказываю о трех своих побегах из дому в возрасте от двух до четырех лет — все три раза под завораживающим воздействием красоты: то выскользнула на лестницу, увидев там длинный золотой луч, то убежала к памятнику Гоголю, где росли анютины глазки, то на даче убрела в лес, поглядеть на голубые колокольчики. Сидим долго. Спрашиваю А. А., не устал ли он.

А. А. Нет, я так люблю, когда говорят о детстве. Слушайте, зачем вы занимаетесь переводом? Сядьте и запишите все, что вы мне рассказывали.

— Не буду.

А. А. Почему?

— Не хочу.

А. А. Ну, не хотите писать, дам вам магнитофон, наговорите.

— Не умею. И вообще не хочу.

А. А. Вы мне можете вразумительно объяснить — почему?

— Стыдно же показывать, что на старости лет я такая же дура, какою была в два года.

А. А. Ну, пожа-а-алуйста, я вас о-о-чень прошу, оставайтесь дурой всегда...

26 августа

А. А. в старенькой ситцевой пижаме смотрит телевизор. Жалуется на боли в печени, руке, ноге.

А. А. Я мертвец.

— Бог с вами, у вас такой доброкачественный организм — днем с огнем не сыщешь.

А. А. Вот поэтому я еще и топчу землю.

— А если гимнастику, пусть легкую?

А. А. складывает крестом руки на груди: «Вот теперь моя гимнастика. Нет, я мертвец».

Спрашиваю о намеченном в издательстве «Художественная литература» однотомнике к 75-летию А. А. Переплет будет белый, это А. А. нравится. Он написал в издательство: я сотрудничаю с вами пятьдесят лет, и в качестве подарка к юбилею прошу напечатать каждое стихотворение на отдельной странице. (Из-за нехватки бумаги в поэтических сборниках стихи иногда идут подряд и читать их трудно: на странице — конец одного стихотворения и начало другого.) Однотомник называется «Избранное», но фактически туда войдут все без исключения оригинальные

Арсений Александрович Тарковский с внучкой Катей. Москва, 1982. Фото А. Кривомазова

стихи, поэмы «Чудо со щеглом» и «Слепой», как авторское переложение — куски из каракалпакской поэмы «Сорок девушек». Переводы — только восточные и из Мицкевича (восточные мотивы).

А. А. А всего переводов могло быть томов двадцать. И все превосходные (так А. А. говорит о своих переводах впервые.— *С. М.*). Печатают меня в общем-то как переводчика.

Зачастую перевод стихов даже высоко ценимых им поэтов для него — жестокое самонасилие. В последние годы часто повторяет:

— При одной мысли о переводе впадаю в депрессию.

Помню, А. А. попросил меня прочитать ему вслух коротенькую справку (даже не авторскую статью) о нем, помещенную в связи с его семидесятилетием в «Литературной газете» за 6 июля 1977 года в разделе «Поздравляем юбиляров». Комментировал ее весьма едко. В заключение сказал: «В переводчики задвигают, гады. Я для них — переводчик и поэт». Это — многолетняя боль Тарковского. Жаловаться он не любит и потому рассказывает в этой связи такую шутливую историю: один литературный «начальник» в застолье назвал абхазского народного поэта Дмитрия Гулиа прозаиком и поэтом, на что Гулиа ответил так: «У нас есть поверье: тот, кого фея поцеловала в уста, делается певцом, а в сердце — поэтом. Не знаю, куда поцеловала фея нашего друга, но он стал замечательным начальником...»

А. А. Да-да, печатают меня как переводчика. Поэтом я не считаюсь.

Немедленно надо снять хоть чем-то эту его горечь:

— А вы и не поэт и не переводчик. Вы вообще — здешний ворон.

А. А. развеселился, несколько раз повторяет со смехом:

— Да-да, я здешний ворон.

Рассказывает, что предисловие к «Избранному» написал молодой критик С. Чупринин, и оно ему очень нравится.

Голицыно. Лето — осень 1985 года

2 сентября

А. А. в пижаме, поверх которой накинут черный платок с красными розами, посматривает в телевизор и одновременно раскладывает пасьянс. Жаль нарушать его спокойную механическую занятость — он очень сдал. На столе большой конверт с надписью: «Арсению Александровичу Тарковскому — от N». Жду, пока А. А. кончит раскладывать пасьянс, потом показываю на конверт:

— Прислал?

— Нет, пришел и оставил. По-моему, он немного графоман.

— Вам ведь много шлют и дарят стихов. Что вы с ними делаете?

— Складываю стопкой. Многое идет в корзину.

— Но все-таки читаете иногда?

— Изредка.

Вдруг выходит из полусонного оцепенения. Взволновался, ожил:

— Слушайте, я получил та-а-кие стихи из Минска от Михаила Айзенштадта! Понимаете, молчал человек до шестидесяти лет. А тут прочел мой сборник и прислал стихи на оберточной бумаге — по два на листке. Читаю — Господи, настоящая поэзия!

А. А. рассказывает, что устроил стихи Айзенштадта в «День поэзии», всячески проталкивает его сборник. Назвал еще двух открытых им поэтов. Радостно читает вслух стихи Айзенштадта.

— А вы часом меня не разыгрываете? Может, это стихи Арсения Тарковского?

А. А. с обычной доверчивостью, очень серьезно:

— Нет, нет, это он сам писал. Мы пригласили его вместе с женой в Переделкино.

Рассказав о том, что его действительно волнует, А. А. сразу отключается.

То были последние слова, какие я слышала от Арсения Александровича Тарковского о стихах и поэтах...

Закончить эти записки мне бы хотелось вторым стихотворением Бахыта Кенжеева из диптиха «Памяти Арсения Тарковского».

Что звенит в золотой табакерке?
Музыкальный поселок, дружок.
Кто нам жизнь (и за что?) исковеркал,
неурочную душу поджег?

Спи без снов, незадачливый гений,
с опозданием спи, навсегда.
Над макетом библейских владений
равнодушная всходит звезда.

Книги собраны. Пусто в прихожей.
Только зеркало. Только одна
участь. Только морозом по коже —
по любви. И на все времена.

«Даешь Голливуд!»

Писатели И. Ильф и Е. Петров, находясь в заграничной командировке в Соединенных Штатах Америки с октября 1935 года по январь 1936 года, проехали по ее дорогам 16 тысяч километров и собрали большой литературный материал.

В начале февраля 1936 года И. Ильф и Е. Петров вернулись в Москву и начали готовить к печати путевые очерки «Одноэтажная Америка». Тут же возникла мысль написать письмо И. В. Сталину и поделиться своими впечатлениями, а также высказать некоторые соображения по итогам командировки.

Письмо было написано и направлено И. В. Сталину, который дал указание А. Н. Поскребышеву разослать копии письма членам Политбюро ЦК, а также начальнику Главного управления кинофотопромышленности Б. З. Шумяцкому.

И. В. Сталина, видимо, задело, что писатели выступили против строительства на юге страны киногорода, «советского Голливуда», идея создания которого была им поддержана и разрекламирована прессой.

На другой же день И. В. Сталину была доложена секретная записка Б. З. Шумяцкого, назвавшего, в частности, возражения писателей против строительства киногорода «абсолютно бездоказательными».

О согласии И. В. Сталина с доводами Б. З. Шумяцкого относительно строительства киногорода свидетельствует запись беседы между ними от 9 марта 1936 года.

Публикуемые ниже документы извлечены из архива Политбюро ЦК КПСС.

И. Ильф и Е. Петров И. В. Сталину
Не позднее 26 февраля 1936 г.[1]
Товарищу И. В. Сталину
ЦК ВКП(б)

В течение четырех месяцев мы путешествовали по Соединенным Штатам Америки, осматривали заводы, новостройки, национальные парки, различные государственные и культурные учреждения, знакомились с организацией быта, общественного питания, отдыха, беседовали с огромным количеством самых разнообразных людей, проехали 16 000 км в автомобиле. В результате мы собрали большой литературный материал.

Работа в «Правде» научила нас пользоваться оружием писателя не только для так называемой большой литературы, но и для ежедневной будничной борьбы за социализм.

Мы знаем,— каждому человеку, который по-настоящему любит свою родину, не терпится увидеть ее самой сильной, самой богатой, самой культурной в мире. Иной раз эта нетерпеливость приводит людей к самохвальству, к зазнайству, к желанию преждевременно почить на лаврах; но в основе своей чувство это здоровое, радостное, чистое и необыкновенно сильное.

И вот во власти этого чувства мы оказались во время путешествия по Америке. Если говорить правду, это было не столько путешествие по Америке, сколько по Советскому Союзу. Мы по целым дням ехали по американским дорогам, а думали о дорогах советских, мы ночевали в американских гостиницах, а думали о советских гостиницах, мы осматривали заводы Форда, а видели Горьковский автозавод, мы изучали американскую кинематографию, а в мыслях у нас была кинематография советская. Совершенно естественно, все виденное мы старались приложить к нашей советской жизни, перевести на практические рельсы.

1

Во время поездки по Америке, приближаясь к Калифорнии, мы прочли в американской прессе телеграмму о том, что в СССР принято решение[2] о постройке на юге стра-

Орфография и пунктуация оригинала сохраняются.

[1] 26 февраля 1936 года письмо было размножено и разослано в соответствии с резолюцией И. В. Сталина: «Членам ПБ и тт. Шумяцкому, Ягоде, Благонравову. И. Сталин».— *Ред.*

[2] В докладной записке Б. З. Шумяцкого И. В. Сталину от 21 июля 1934 года было высказано предложение о постройке в 1935 году кинофабрики на Черноморском побережье с собственным энергохозяйством как базы для съемок всех кинофабрик Союза На полях записки И В Сталин сделал пометку: «Почему на побережье?»

На Всесоюзном совещании 13 декабря 1935 года в докладе Б. З. Шумяцкого было обосновано создание на юге страны киногорода наподобие американского Голливуда с целью увеличения выпуска художественных фильмов и удешевления их производства. Вскоре Главное управление кино-фотопромышленности внесло в правительство проект сооружения киногорода в одном из южных районов страны.

ны кинематографического города — советского Холливуда.

Через несколько дней мы попали в Холливуд американский, покуда единственный в мире специальный кинематографический город, с опытом которого нельзя не считаться при разрешении вопросов кинематографии в нашей стране.

Мы осмотрели несколько холливудских студий и беседовали с большим количеством очень опытных американских кинематографистов.

И вот, в результате бесед и осмотра студий, у нас появились серьезнейшие сомнения — нужен ли нам специальный киногород на юге страны? Действительно ли наша кинематография нуждается в строительстве такого города? Рационально ли это?

Мы не знаем, какие доказательства были приведены работниками нашей кинематографии, когда они защищали идею киногорода. Судя по газетам, специальная комиссия[3], выехавшая на юг, ищет место с наибольшим количеством солнечных дней и наиболее красивым пейзажем. Следовательно, основными вопросами являются — солнце и красота природы.

Решительно всем американским кинематографистам, которых мы видели в Холливуде, мы задавали один и тот же вопрос:

— Пользуетесь ли вы солнцем во время съемок ваших картин?

И неизменно получали один и тот же ответ:

— Нет, не пользуемся.

— Как? Совершенно не пользуетесь?

— Нет, если и пользуемся, то очень редко. Наше павильонное солнце для нас удобнее и лучше настоящего. В павильоне мы можем осветить декорацию или актера так, как это нам нужно. Потом даже в Холливуде не всегда бывает такое освещение, которое нам необходимо в данный момент. А в павильоне у нас всегда есть именно то солнце, которое нам нужно.

Из всех разговоров мы вынесли впечатление, что солнце перестало играть прежнюю роль в делах кинематографии. И не только из разговоров. Сейчас у Холливуда появился серьезный соперник. И это город с наименьшим, вероятно, количеством солнечных дней. Это самый туманный город в мире — Лондон. Еще несколько лет тому назад подобное соперничество казалось невероятным — Лондон соперничает с Холливудом! Сейчас — это факт. Этим вопросом с увлечением занимается буржуазная кинематографическая печать. Это стало возможным только недавно, на основе современной кинематографической техники.

Все американские специалисты, с которыми мы беседовали, единодушно сказали, что если бы сейчас им заново пришлось бы создавать кинематографию в Америке, они не строили бы специального города вдалеке от культурных центров страны, а строили бы студии там, где есть актеры, где есть музыканты, певцы, писатели,— то есть в больших городах.

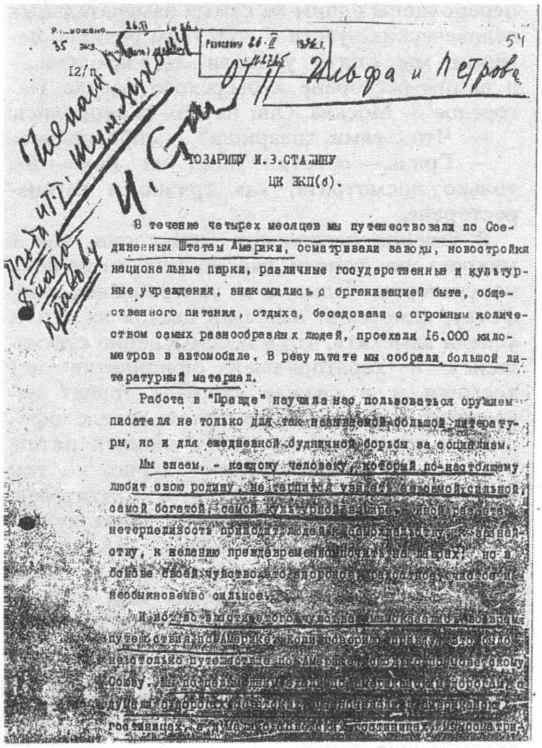
Мы не являемся специалистами в вопросах кинематографической техники. Мы хотим лишь дать добросовестную информацию по такому важному поводу, как постройка города, хотим как можно точнее передать все, что мы узнали и видели.

У нас есть сейчас несколько огромных кинофабрик, например, колоссальные фабрики в Москве и Киеве. Это огромные железобетонные здания. Московскую фабрику до сих пор не достроили. Мы немного знакомы с деятельностью этих фабрик. Пока что — это кустарщина. Работа там еще не освоена. У нас нет кадров — нет актеров, сценаристов. Совершенно непонятно, как можно строить специальный город, не поставив на ноги, не достроив уже существующих фабрик, не имея собственных актеров, а приглашая их из театров. Нет никакого сомнения в том, что ни один актер Художественного театра не бросит своей работы, чтобы уехать в Крым или Сухум. Но если бы даже это все было возможно, если бы существующие фабрики были достроены и хорошо работали, если бы кинематография имела актеров и сценарии,— все равно в постройке специального города нет нужды, так как солнце перестало быть двигательной силой в кинематографии.

Единственным доводом в пользу киногорода могло бы быть такое возражение: американцы и англичане делают плохие антихудожественные фильмы и отвергают солнце по причине коммерческой жадности. Мы же хотим создавать очень высокие художественные произведения на основе подлинных пейзажей, и для этого нам нужно солнце.

Пусть так. Американцы, действительно, выпускают отвратительные картины. На 10 хороших картин в год в Холливуде приходится 700 совершенно убогих картин.

[3] Имеется в виду заметка «Поиски места для киногорода», опубликованная газетой «Правда» 7 февраля 1936 года, где сообщалось, что комиссия Главного управления кинофотопромышленности по изысканию места для строительства киногорода закончила обследование Крыма.



Р.п. можно 26.II 1936 г.
35 экз.
Разослано 26.II 1936 г.
54
12/п.
О/П Ильфа и Петрова

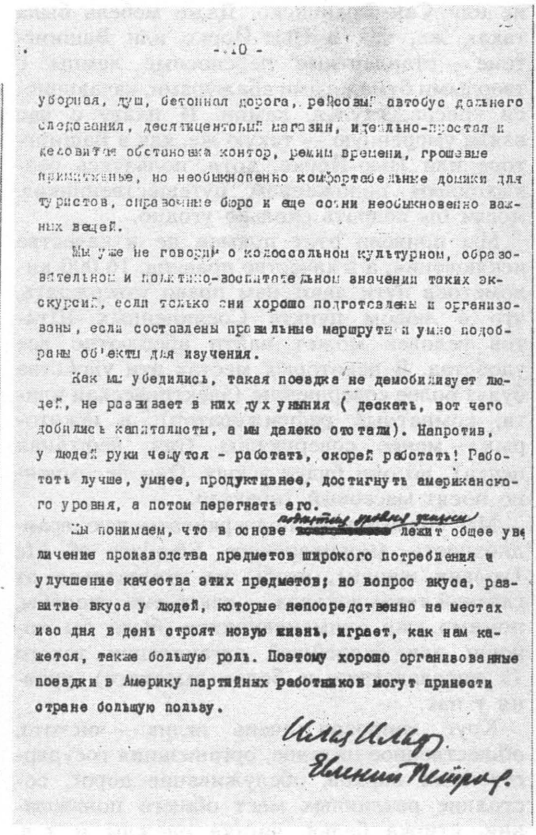
ТОВАРИЩУ И.З.СТАЛИНУ
ЦК ВКП(б).

В течение четырех месяцев мы путешествовали по Соединенным Штатам Америки, осматривали заводы, новостройки национальные парки, различные государственные и культурные учреждения, знакомились с организацией быта, общественного питания, отдыха, беседовали с огромным количеством самых разнообразных людей, проехали 16.000 километров в автомобиле. В результате мы собрали большой литературный материал.

Работа в "Правде" научила нас пользоваться оружием писателя не только для так называемой большой литературы, но и для ежедневной будничной борьбы за социализм.

Мы знаем, - каждому человеку, который по-настоящему любит свою родину, не терпится увидеть ее самой сильной, самой богатой, самой культурной в мире. Иной раз эта нетерпеливость приводит людей к самоуверенности, к зазнайству, к желанию преждевременно почить на лаврах, но в основе своей чувство это здоровое, радостное, чистое и необыкновенно сильное.

И вот во власти этого чувства мы оказались во время путешествия по Америке. Если говорить правду, это было не столько путешествие по Америке, сколько по Советскому Союзу. Мы [illegible] дорогам, а думали о дорогах советских, [illegible] гостиницах, а [illegible] гостиницах [illegible]



- 10 -

уборная, душ, бетонная дорога, рейсовый автобус дальнего следования, десятицентовый магазин, идеально-простая и деловитая обстановка контор, режим времени, грошевые примитивные, но необыкновенно комфортабельные домики для туристов, справочные бюро и еще сотни необыкновенно важных вещей.

Мы уже не говорим о колоссальном культурном, образовательном и политико-воспитательном значении таких экскурсий, если только они хорошо подготовлены и организованы, если составлены правильные маршруты и умно подобраны об'екты для изучения.

Как мы убедились, такая поездка не демобилизует людей, не развивает в них дух уныния (дескать, вот чего добились капиталисты, а мы далеко отстали). Напротив, у людей руки чешутся - работать, скорей работать! Работать лучше, умнее, продуктивнее, достигнуть американского уровня, а потом перегнать его.

Мы понимаем, что в основе [illegible] лежит общее увеличение производства предметов широкого потребления и улучшение качества этих предметов; но вопрос вкуса, развитие вкуса у людей, которые непосредственно на местах изо дня в день строят новую жизнь, играет, как нам кажется, также большую роль. Поэтому хорошо организованные поездки в Америку партийных работников могут принести стране большую пользу.

Илья Ильф
Евгений Петров

Но надо совершенно откровенно сказать, что эти убогие картины в техническом отношении сняты вполне удовлетворительно, чего нельзя сказать о наших даже самых лучших, действительно художественных картинах. Что же касается подлинных пейзажей, то Эйзенштейн все равно поедет снимать одесскую лестницу для «Потемкина» в Одессу, а Довженко поедет снимать тайгу для «Аэрограда» в Сибирь, а никак не в Сухум или Крым. И они будут абсолютно правы. И, конечно, для некоторых больших художников необходимость в экспедициях никогда не потеряет своей актуальности. Так что и с этой точки зрения, как нам кажется, в специальном киногороде нет никакой необходимости. А дальнейшее гигантское расширение советской кинематографии, в котором страна так нуждается, может с большим успехом протекать там, где заложен фундамент кинематографии, где уже произведены крупные затраты, на основе создания действительно хорошей советской пленки, на основе освоения существующей кинопромышленности.

2

Нас поразил высокий уровень американской жизни. Однажды мы ехали по пустыне, в штате Аризона, направляясь из Гранд-Кеньон в Зайан-Кеньон. Это была пустыня в полном смысле слова. Не было ни людей, ни растений. Мы проехали две сотни миль, не встретив ни одной живой души, если не считать нескольких шоссейных рабочих, исправлявших дорогу. Потом мы проехали превосходный мост через речку Литтль Колорадо и увидели бензиновую станцию и небольшой дом. Кроме этих двух сооружений вокруг ничего не было. До следующего населенного пункта было тоже не менее двух сотен миль. И вот в домике, где проезжим сдавались комнаты, мы нашли: электричество, горячую и холодную воду, превосходные постели, идеальной белизны простыни и полотенца, ванну, радио, водяное отопление и нормальный американский обед (не слишком вкусный, но разнообразный и питательный). Здесь, в пустыне, было решительно все,

что можно найти в Нью-Йорке, Вашингтоне или Сан-Франциско. Даже мебель была такая же, как в Нью-Йорке или Вашингтоне — стандартные переносные лампы с твердыми бумажными абажурами, качающиеся кресла, стулья, камин. И плату с нас взяли умеренную — такую же, как в Вашингтоне или Нью-Йорке, хотя, пользуясь безвыходным положением путешественников, могли бы содрать сколько угодно.

Мы привели этот пример не в качестве исключения, а в качестве правила. 16 000 километров пути дают нам право утверждать, что в любом пункте Соединенных Штатов человек может найти абсолютно все удобства. В некоторых местах эти удобства будут более совершенны (электрическая плита, комнатный рефрижератор), в некоторых — менее совершенны (газ, нефтяная печка), но они будут всюду. Они несомненно носят массовый характер.

Мы сознательно подчеркиваем всю грандиозность американского Standart of life (уровня жизни), чтобы не отвлекаться от главной темы доклада — какие еще способы, помимо уже применяющихся, были бы хороши для скорейшей организации такого (а впоследствии и более высокого) уровня у нас.

Круг вопросов очень велик — чистота, общественное питание, организация государственных парков, обслуживание дорог, состояние различных мест общего пользования, стирка белья, чистка одежды и т. д. и т. п. В случае надобности мы готовы все это детализировать, хотя ведь всеми этими вопросами давно занимаются специалисты и все это превосходно знают без нас. Вообще все, что мы сейчас пишем, известно ездившим в Америку специалистам. Дело же в том, как используется их опыт и достаточен ли опыт отдельных товарищей, побывавших в Америке, для того, чтобы не на словах, а на деле добиться в нашей стране американской чистоты, американского обслуживания, американского уровня быта. Нам кажется, что недостаточен. Что бы ни говорили и ни писали об американском уровне ездившие в Америку товарищи,— всего этого мало.

На обратном пути из Америки мы познакомились на пароходе с группой инженеров и рабочих из кузовного цеха автозавода им. Сталина. Они ездили совершенствоваться в своем деле. Мы подружились с ними. Позже мы снова встретились с ними уже на нашей пограничной станции Негорелое. Трудно передать волнение и радость этих людей, очутившихся, наконец, в родном доме. Они восторженно глядели на пограничников, с наслаждением пили в буфете русский чай из блюдечка, требовали черный хлеб. Они были до краев переполнены одним из самых замечательных человеческих чувств — чувством родины. Вечером мы опять увидели автозаводцев — в вагоне-ресторане курьерского поезда Негорелое — Москва. Они на что-то сердились.

— Что с вами, товарищи? — спросили мы.

— Грязь,— ответил один из них.— Вы только посмотрите, как грязно в вагоне-ресторане.

В течение нескольких минут они, как в микроскопе, успели рассмотреть пятнышки на скатерти, бывшую в употреблении салфетку, идиотский пыльный цветок на столе, успели заметить, что у бессмысленно суетившейся и тараторившей официантки нет косынки и в разные стороны торчат нечесаные волосы, что на белом кителе официанта красуется несколько винных пятен, что сам официант работает дурно, но тем не менее позорно угодлив и почтителен, успели почувствовать тяжелый запах кухни.

Они не были безразличны, как может быть безразличен только враг. Они испытывали почти физическую боль. Они страдали так, как может страдать лишь человек, крепко любящий свою родину.

— И это, вероятно, самый лучший вагон-ресторан на транспорте,— сказал другой товарищ,— так как он поставлен обслуживать заграничную линию.

— Ответьте нам на один вопрос,— спросили мы наших новых друзей,— только честно, положа руку на сердце. Если бы вы до поездки за границу работали, скажем, в Советском Контроле и вам поручили бы обследовать этот вагон-ресторан, что вы сказали бы о такой вот скатерти?

— Если говорить честно, мы нашли бы ее вполне удовлетворительной.

— А теперь?

— Теперь мы считаем, что это грязная половая тряпка.

Затем они с жаром принялись толковать о том, какие порядки заведут в своем кузовном цехе и какая идеальная будет там чистота. Уж они-то теперь знают, что такое чистота, знают, как надо поставить работу.

Этот разговор, который мы передаем со стенографической точностью, окончательно подкрепил те мысли, которые запали нам на ум еще в Америке и волновали нас всю дорогу.

Американский уровень надо воочию увидеть, увидеть не только людям техники, ин-

женерам, которых периодически посылают в Америку и которые в основном занимаются только вопросами техники, но и специально с этой целью посланным в Америку в качестве туристов рядовым инженерам партии — секретарям районных партийных комитетов.

В прошлом году летом мы объездили несколько районов Украины, и всюду, решительно всюду, во всех областях жизни, в каждой мелочи мы видели руку и вкус секретаря райкома. С какой быстротой пойдет повышение бытового уровня страны, если секретари райкомов своими глазами увидят и поймут, что это такое — массовое обслуживание потребителя, как выглядит газолиновая станция, кафетерия, гостиница, стандартная мебель, чистая скатерть, уборная, душ, бетонная дорога, рейсовый автобус дальнего следования, десятицентовый магазин, идеально простая и деловитая обстановка контор, режим времени, грошовые примитивные, но необыкновенные комфортабельные домики для туристов, справочное бюро и еще сотни необыкновенно важных вещей.

Мы уже не говорим о колоссальном культурном, образовательном и политико-воспитательном значении таких экскурсий, если только они хорошо подготовлены и организованы, если составлены правильные маршруты и умно подобраны объекты для изучения.

Как мы убедились, такая поездка не демобилизует людей, не развивает в них дух уныния (дескать, вот чего добились капиталисты, а мы далеко отстали). Напротив, у людей руки чешутся — работать, скорей работать! Работать лучше, умнее, продуктивнее, достигнуть американского уровня, а потом перегнать его.

Мы понимаем, что в основе поднятия уровня жизни лежит общее увеличение производства предметов широкого потребления и улучшения качества этих предметов; но вопрос вкуса, развитие вкуса у людей, которые непосредственно на местах изо дня в день строят новую жизнь, играет, как нам кажется, также большую роль. Поэтому хорошо организованные поездки в Америку партийных работников могут принести стране большую пользу[4].

Илья Ильф
Евгений Петров

[4] АП, ф. 3, оп. 34, ед. хр. 206, л. 54—63.

Б. З. Шумяцкий И. В. Сталину[5]
27 февраля 1936 г.

Секретно

Секретарю ЦК ВКП (б)
тов. Сталину

Уважаемый Иосиф Виссарионович!

Меня крайне удивило содержание письма к Вам писателей Ильфа и Петрова в части, касающейся их наблюдений над американским кино.

В своем письме к Вам тт. Ильф и Петров пишут, что, побывав в США, они «осмотрели несколько студий и беседовали с большим количеством очень опытных американских киноспециалистов», которые, будто бы, сообщили им, что они считают невыгодным и ненужным пользоваться натурой и солнечным освещением при съемках фильм и что, будто бы все это заменяется сейчас декорациями и искусственным светом.

Я не знаю, с кем именно они беседовали, но уверен, что ни один, знающий кинематографию Голливуда человек не мог говорить им того, о чем они пишут.

Я допускаю только одну возможность: в Голливуде сейчас действительно существуют панические настроения, вызванные огромным увеличением налогов на кинематографию в Калифорнии. В Голливуде, в связи с этим, говорят о необходимости перебираться в другие солнцестойкие штаты, о постройке нового Голливуда и так далее. Очень многие фирмы сейчас терпят крах, перестраиваются, распадаются и так далее. Возможно, что эти конъюнктурные настроения, вызванные депрессией особого рода, и были приняты Ильфом и Петровым за действительное положение вещей.

Надо совершенно не знать не только кино и его технику, но даже просто элементарную физику, чтобы прийти к утверждению о целесообразности замены солнца в кино искусственным светом.

Живую природу, живые пейзажи в кинокартинах нельзя совершенно заменить декорациями, прежде всего по художественным соображениям, по характеру кино как реалистического искусства (поэтому-то в кино, всегда, во всех странах, как правило, около 40—50 % всех сцен снимаются на натуре, при солнечном свете.)

Нельзя сделать этого и по экономическим соображениям. Наши фабрики уже сегодня, при небольших производственных планах

[5] На документе рукой И. В. Сталина помечено: «чл[енам] П[олит] Б[юро].— Ред.

ощущают недостаток электроэнергии и съемочные группы из-за этого простаивают посреди рабочего дня.

Не надо быть большим специалистом, чтобы понять, что при отказе от натурных съемок по рецепту т.т. Ильфа и Петрова потребуется такое количество электроэнергии, для которого при каждой нашей студии необходимо построить сверхмощную электростанцию.

Товарищи предлагают ежегодную, непроизводительную затрату больших миллионов рублей только на одну электроэнергию, не говоря уже о недопустимом обеднении художественных качеств всякой картины от порочной в своей основе попытки заменить богатство натуры (природы, ландшафта, улиц, площадей, городов, деревень и так далее) бутафорно-декоративной подделкой их.

Наконец, замена натуры декорациями невозможна и потому, что в ателье наших киностудий пришлось бы строить целые города, улицы, площади, горы для каждых нескольких кадров, в то время как сейчас мы снимаем их на натуре.

Площади самих ателье нужно было бы увеличить в сотни раз, что было бы явно дороже постройки любого киногорода.

Другое, не менее легкомысленное утверждение т.т. Ильфа и Петрова о том, будто Голливуд не нужен даже самой американской кинематографии, будто туманный и бессолнечный Лондон бьет уже Голливуд,— легко опровергается тем, что карликовая кинематография Англии (20 художественных кинокартин в год вместо 700 Голливуда) из-за отсутствия солнца страдает общим и для нас с нею пороком длительных сроков постановки фильмов, огромной их себестоимости и необходимостью ездить за натурой в колонии и на юг Франции.

Для примера привожу лично мною обследованные постановки только что вышедшего в Лондоне фильма реж. Александра Корда по сценарию Г. Уэллса «Грядущие события», который ставился англичанами 10 месяцев, и камерного фильма Рене Клера, который ставился $9^1/_2$ месяцев, то есть так же недопустимо долго, как и у нас. И если английская кинематография не имеет возможности построить свой Голливуд, то творчески это совпадает и с камерностью большинства фильмов, и с импрессионизмом, со съемками в мрачных и туманных тонах.

Поверхностный подход т.т. Ильфа и Петрова к этому сложному делу сказался еще и в том, что они не потрудились узнать о поразительном примере итальянского кино, огромные киностудии которого расположены в более солнечных, чем Москва и Ленинград, районах (Рим и его окрестности). Итальянцы, невзирая на войну и кризис, ввиду необходимости для производства съемок фильмов гораздо большей солнцестойкости, чем имеется в районе Рима, формированно строят сейчас специальный киногород[6] на юге страны, в местности с большим количеством солнцестойких дней и с более богатой флорой.

Критика отдельных существенных недочетов нашего кинопроизводства дана т.т. Ильфом и Петровым в общем правильно, но основные установки их письма явно ошибочны и проистекают из того, что они с вопросами кино не только не знакомились, но осведомлялись о них, очевидно, из ненадежных источников.

Единственное объяснение, которое я могу дать ошибке писателей — это то, что кто-то, очевидно, сознательно направил их мысль в ошибочную сторону, тем более что после их пребывания в Голливуде в конце декабря я имел из САСШ сообщение от директора Амкино т. Верлинского, в котором указывалось, что названные писатели попали туда в крайне неудачное время и им не удалось в Голливуде побывать ни в одной современной киностудии, ни побеседовать с кем-нибудь из авторитетных киноспециалистов. Их сопровождал там работник Амкино, все их встречи и беседы тов. Верлинскому были известны.

Все другие возражения т.т. Ильфа и Петрова против киногорода считаю абсолютно бездоказательными, так как возражение, что мы не найдем для киногорода актеров, режиссеров, художников и др. опровергается уже тем, что при такой комплексной организации производства, как киногород, только существующие сейчас художественные кадры дадут минимум в два раза больше фильмов. Конечно, трудности будут, но не они решают.

Так как письмо названных писателей разослано всем членам ПБ и руководящим работникам советских органов,— прошу Вас не отказать ознакомить их и с этим моим кратким ответом с тем, что на днях я представлю Вам документальное опровер-

[6] Речь, вероятно, идет о строительстве в Риме одного из крупнейших в Европе комплексов киностудии «Чинечитта» (киногородок) с 10 павильонами, который вошел в строй в 1937 г.

жение непроверенных заявлений по кино т.т. Ильфа и Петрова[7].

27/II — 36 г. Б. Шумяцкий

№ 019/сп

Б. З. Шумяцкий о беседе с И. В. Сталиным

Моя краткая запись беседы с Иос (ифом) Вис (сарионовичем) на просмотре 9 марта 1936 года.

Присутствовали: Иос (иф) Вис (сарионович), Жданов, Серго, Микоян, Вася[8].

Просили показать «Чапаева».

Перед началом Иос (иф) Вис (сарионович) спросил о том, что это Ильф и Петров вздумали пропагандировать замену солнца и натуры декорациями и искусств (енным) светом?

Б. Шум(яцкий). Рассказал, что это брехня, что ни натуру, ни солнца не заменить ни фактически, ни экономически, что Ильф (и) Петр (ов) никого в Голливуде не видели, кроме трех известных нам людей, которые им ничего подобного их письму не говорили, что оба писателя, не зная английского языка, ходили с нашим переводчиком, который отрицает, чтобы кто бы то ни было им о ненужности киногорода говорил.

Иос(иф) Вис(сарионович). Значит просто болтали. Да это и ясно из их письма. Разве можно лишить фильм натуры. Какие же павильоны надо тогда строить, размером в километры и все же естественной натуры и солнца, леса, моря, гор и рек не создашь. Так у нас часто бывает. Увидят что-то из окна вагона и выдают за достоверность. Ну, а где вы выбрали место для киногорода?

Б. Ш(умяцкий). Сообщает, указывая, что Комиссия вернулась и к 1 апреля даст окончательные выводы.

Иос(иф) Вис(сарионович). А все же куда больше склоняется?

Б. Шум(яцкий). Больше к Крыму.

И(осиф) Висс(арионович). Конечно, Закавказье не подходит.

Анас(тас) Ив(анович). Да, там много осадков.

И(осиф) Висс(арионович). Вот надо еще обследовать район Краснодара, Азова и Таганрога. Хорошо если бы они подошли. Их надо культурно обживать. Попробуйте проверить. Только не тяните с выбором места, планированием и стройкой. Мне сообщили, что Муссолини строит у себя киногород в два года — смотрите обскакает. Есть ли у вас люди для этого?

Серго. Он просит у меня Маерса. Если тот согласен, я его отдам Шумяцкому.

Б. Шум(яцкий). Подробно информирует про Итальянский киногород и обещает ускорить все работы, указывая, что на днях ГУКФ создаст ячейку строительства.

Серго. Действуйте. А то снова какие-нибудь знатные путешественники начнут опорочивать это дело, благо склочничать всегда легче.

Иос(иф) Висс(арионович). При этом указал, что киногороду соседство с большим городом не нужно и вредно.

Начался просмотр фильма «Чапаев». Смотрели хорошо, с напряженным вниманием.

Иос(иф) Вис(сарионович). После просмотра сказал сколько раз (38) смотрю и все с новым интересом. Замечательный фильм.

Серго. Да, такого другого равного по силе — еще не было.

И(осиф) Вис(сарионович). Да, пожалуй. Это, конечно, лучший фильм.

Разговор перешел о ближайших постановках.

И(осиф) Вис(сарионович). Указал, правильно сделал, что немного осадил тех, кто кичился не работой, а прошлыми фильмами. В результате дали место для выдвижения десятка крупнейших мастеров. У нас находятся люди, которые за недооценку Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко — Шумяцкого ругают. Но зря. Шумяцкий поступил правильно. Ни для кого не закрыты пути соревнования, но круг признанных, маститых прорвал и расширил.

Серго. Снова напомнил, что Шумяцкому мешают работать и пытаются кино растащить.

И(осиф) Висс(арионович). Мало, что пытаются[9].

Публикация и примечания Ю. Мурина

---

[7] АП, ф. 3, оп. 35, ед. хр. 63, л. 32—36.

[8] Сын И. В. Сталина.— *Ред.*

[9] АП, ф. 45, оп. 1, ед. хр. 829, л. 94—96.

П. Щедровицкий

Зеркало для самого себя

Интервью ведет Александр Кокин

— Петр Георгиевич, вы возглавляете Школу культурной политики. Об этой школе мало что известно, но влияние ее, судя по всему, возрастает. Созданная в порядке эксперимента при Союзе кинематографистов она уже способна оказывать чуть ли не финансовую помощь союзу, переживающему не лучшие свои времена. Что же это за школа? Как она возникла?

— К осени 1988 года старая структура союза пришла в полное несоответствие с происходящими процессами и должна была распасться. Решили распределить часть функций в регионы, но необходимо было сделать и следующий шаг — принципиально поменять функции центральных органов управления. Прежде всего заняться аналитической, прогностической, теоретической работой, консультационной и финансово-экономической поддержкой, радикальной перестройкой кинообразования. Прежний союз, с его путаными функциями, должен был уступить место другому союзу — центру развития киносферы, работающему на границе с телевидением, видео, информационными системами. Когда это стало мне ясно, я предложил создать Школу культурной политики и вырастить хотя бы группу молодых людей, которые были бы в состоянии осуществлять работу такого типа. К началу 90-го года, когда уже был прозведен первый набор стажеров, реорганизация союза была приостановлена. Прежний секретариат начал бурно готовиться к съезду и фактически перестал руководить.

— А в чем специфика вашей школы? Почему, к примеру, она не могла бы стать факультетом ВГИКа?

— Дело в том, что школа с самого начала не ориентировалась на воспитание узких специалистов, наоборот, идея состояла в том, чтобы вовлечь в кинопроизводство гуманитариев: философов, экономистов, психологов, социологов — то есть людей, способных оказать квалифицированную помощь в процессе выработки общей производственной и прокатной стратегии. На Западе эту работу выполняют несколько профессиональных служб, а у нас ее не делает никто. Мы уповаем на русского гения, русский характер. Ждем, когда кто-то, набравшись воли, сделает всю работу сам. А потом ему либо повезет, либо нет.

На первом же обсуждении возник вопрос: будет ли школа готовить директоров картин? Я сразу сказал: нет. Она будет готовить стратегические кадры для кинематографа и пограничных областей. И самое важное — именно пограничные области.

— Но, насколько я понимаю, насытить гуманитариями-интеллектуалами управленческие киноструктуры пока не удалось. Вам не кажется, что вы ошиблись в первоначальных расчетах?

— Не то чтобы не удалось. Просто расчетные формы пока недостижимы. Я это понимаю. Но все равно считаю, что даже пирожки нельзя делать, не думая. Не продадите вы их. Будете стоять с таким выражением лица, что никто их не купит.

Наверное, должен пройти определенный этап, прежде чем возникнет некая критическая масса, достаточная для осуществления нашего замысла в полном объеме. А сейчас, когда мы начинаем говорить создателям фильмов, что надо проанализировать ситуацию, произвести стратификацию зрителей, выбрать аудиторию, включить картину в некую социокультурную программу,— они тут же начинают отмахиваться и говорить: да зачем нам все это надо, мы и так сделаем. И делают! И даже деньги получают. Нет пока той социально-экономической плотности, при которой обращение к гуманитарному консультанту стало бы жизненной необходимостью. Когда без «знаниевой» под-

Автор этого материала Александр Кокин трагически погиб. Редакция выражает свои соболезнования родным и близким.

держки проект просто проваливается, не проходя, грубо говоря, банковскую экспертизу. Ситуация еще не сложилась. Но она сложится. Через два-три года...

— Однако время уходит. А время, как известно, деньги.

— Ничего не поделаешь. Приходится двигаться в своем темпоритме, время от времени тестируя ситуацию на состояние готовности. Я, например, с большим любопытством наблюдал, как представители нашей школы пытались сформировать заказ на типологическое исследование рынков киновидеопродукции. Было несколько заказчиков, но, когда дело дошло до подписания договора... Я специально обозначил смехотворную сумму в двадцать пять тысяч рублей и с большим интересом наблюдал, как все потенциальные заказчики начали отказываться от своих заказов и уверять, будто они в таком исследовании не нуждаются. Пугающая сумма (по курсу того времени меньше тысячи долларов) — это плата за один день работы одного эксперта в любой западной фирме. Там профсоюз не позволит зарабатывать меньше. Но это я вообще не обсуждаю. Можно только смеяться. Конечно же, мы провели исследование сами. И я понимаю, что через несколько лет результаты этого исследования будут продаваться за суммы, несоизмеримые с той, что мы назвали.

— Может быть, непонимание, с которым вы сталкиваетесь, по-своему органично и непреодолимо?

— Да нет. Просто делать бизнес в нашей стране сейчас чрезвычайно легко. Бизнес в смысле зарабатывания сушеных рублей. Это настолько легко, что для этого совсем не надо ума. Это может делать каждый. Правда, в последнее время все больше людей начинают понимать, что их прибыль — чистейшая фикция. Что процесс инфляции, а главное — разрушение инфраструктуры идет гораздо быстрее, чем они получают прибыль в ее натуральном денежном эквиваленте. Но еще недавно об этом вообще лучше было не заикаться. А потому каждый бизнесмен сам себе проектировщик и консультант по всем вопросам. И это нормально для той чрезвычайно разреженной среды, в которой мы существуем. Но изменится ситуация — изменятся и потребности, подходы.

Вот, скажем, союз. С новым руководством у меня сейчас странные отношения. Я внимательно наблюдаю за тем, что происходит, но понимаю, что время для серьезного разговора еще не пришло. И все-таки одна из линий, намеченных группой развития, где я работал, начинает вызывать интерес. Я имею в виду проблемы правового регулирования. Четыре года эти проблемы обсуждались, но все вязло в неподготовленной почве. А сегодня, когда невозможно административно принудить другого к каким-то шагам, приходится вступать с ним в правовые отношения. И все то, что четыре года назад «вязло», стало вдруг укореняться и, может быть, даст плоды.

Но дожидаться таким образом терпения не всегда хватает. Сколько раз я могу одну и ту же разработку передавать всем и долдонить: ну, товарищи, сделайте, наконец, следующий шаг. При этом регулярно попадаю в достаточно неудобные ситуации. В момент, предшествующий экономическому краху союза, я обратился к человеку, с которым меня неожиданно свела судьба,— к Амаджону Икрамову с просьбой помочь союзу в решении финансово-экономических вопросов. Теперь у меня лежит целая папка его предложений по участию союза в происходящих рыночных процессах, ни одно из которых не было принято. И спустя полгода он с должности экономического советника Союза кинематографистов ушел, сказав, что не привык работать в условиях, где ни одно действие не доводится до конца. И я его понимаю.

— Братья Уорнеры, основатели нынешнего супергиганта в шоу-бизнесе, начинали с маленькой компании по обслуживанию похорон. Нечто схожее сейчас происходит у нас: в мир кино входят финансовые учреждения и кооперативы, не имеющие отношения к искусству, они несут жесткий предпринимательский прагматизм. Наверное, это соответствует вашим ожиданиям, но не будет ли этот деловой натиск погибелью для творчества?

— Нет. Это путь свободы, освобождения. Я уверен, что рынок — не базар, а рынок есть социокультурная структура, обеспечивающая свободу человеку. Я считаю, что работы монетаристов[1] — это действительно очень серьезный опыт понимания человеческой свободы. Да, если мы берем какой-то конкретный пример, то должны будем признать: кто платит, тот и заказывает музыку. И в пространстве этого конкретного примера смена диктата компартии на диктат бизнесмена вроде бы ничего не дает. Но если брать не момент рыночного взаимодействия, а всю социокультурную среду, созда-

[1] Монетаристы — представители чикагской школы неоклассической финансовой политики, противопоставляющие административному регулированию рыночных отношений практику создания привилегированных условий для тех или иных направлений.

ваемую рынком, наличием альтернативных источников финансирования, то каждый, как правило, получает возможность найти свою лакуну, сформировать свою, пусть небольшую аудиторию, реализовать свой проект.

— Однако найти свою лакуну не так-то просто. Особенно человеку, который рынка никогда не видел.

— Естественно. Только рынок нельзя увидеть. Рынок — это не магазины, набитые товаром. Рынок — это идеальное пространство, в котором сталкиваются и взаимодействуют различные проекты. И в моем представлении кинофильм — это особое средство, позволяющее, образно говоря, забивать своего рода клинышки в это идеальное пространство и раскалывать его, подбираясь к пустотам, никем не занятым лакунам. Этим и должен руководствоваться современный продюсер, если он хочет заниматься продвижением фильма. Отсюда и ориентация наших учебных программ на умение совмещать широкое гуманитарное видение с жесткими оргуправленческими технологиями.

— Но хорошо, если все займут свои лакуны, а если «распределение» будет осуществляться произвольно да еще и не очень-то озабоченными нашей судьбой западными предпринимателями? Все ли будет поровну и справедливо?

— В этом есть свой резон. Но смотрите. Начну издалека. Я с интересом наблюдаю, как у нас формируются локальные рынки. В 80—85-х годах у нас несомненно существовал книжный рынок. Существовал и рынок антиквариата. Какое-то время он формировал структуры мирового рынка — в этом узком локусе. 87—89-е годы — начало формирования рынка печатных изданий. Очень интересно смотреть, как появляется конкуренция в этой области, каким образом она подчиняется влиянию процессов макроэкономической политики. Сейчас начинает оформляться рынок консультативных услуг. При этом складывается интересная ситуация, когда советские потребители ориентируются преимущественно на западные фирмы.

Ну, например. Впервые проведено аудирование предприятия военно-промышленного комплекса в Санкт-Петербурге по оценке его ликвидности и по разработке технологии вывода его из этой ситуации. Кто финансирует это? Это финансирует западная бизнес-группа, рассчитывающая внедриться в Санкт-Петербург. Она выпускает впереди себя консалтинговую фирму, которая и проводит всю необходимую работу. Значит, в тех областях, где западный бизнес видит возможность развернуться, он будет финансировать такую работу, поскольку у советских организаций нет на это денег. Они не могут себе позволить платить по тысяче долларов за каждый день работы зарубежного консультанта. Какую перспективу несут в себе эти консалтинговые фирмы, каждая будучи приводным ремнем соответствующего проекта, который контролируется из-за рубежа? И какого типа работ потребует такое глобальное перепроектирование? Ведь фактически должна будет произойти полная смена менталитета. В этом мало кто отдает себе отчет. Но, наблюдая за телодвижениями западных групп на российском рынке консультативных услуг, я все же очень рад, что такой рынок формируется. И я буду рад еще более, если у организаций, которые прибегают к помощи зарубежных консультантов, начнет складываться не импортное, а собственное понимание — что, зачем и почем им нужно.

Теперь кинематограф. Он тоже испытывает большие сложности под натиском Запада. Но давайте спросим себя: а что есть кинематограф, который приходит оттуда? Ведь современный американский кинематограф стремительно продвигается не потому, что он американский, а потому, что он несет образы и, главное, образцы современной жизни. Он демонстрирует на экране людей, которые определенным образом организуют свою жизнь, имеют определенные цели и ценности. И в той мере, в какой этот образ жизни импонирует каким-то группам населения, они воспринимают его как норму.

Да, кинематограф — это канал распространения определенной потребительской культуры, определенного образа жизни, эталонов, норм поведения. Это средство создания некоторого рекламного пространства, предваряющего товарную экспансию. Это средство идеологической переориентации больших групп населения. Все это так. И в этой своей функции кинематограф «оттуда» предшествует возникновению локальных ареалов, на которых будут действовать другие системы отношений, нежели те, к которым мы привыкли. Но если мы пошли на дифференциацию и формирование многоукладной системы, то мы должны понимать, что в этой дифференцированной системе места хватит всем. Нужно просто думать, искать, не тыкаться в одно и то же место всем сразу. И если определенная группа контролирует распространение видеопродукции, прокатную сеть, это вовсе не означает, что данные инфраструктуры закрыты для какого бы то ни было разнообразия. Главное, чтобы те, кто контролирует инфраструктуру, обладали определенным

уровнем оргуправленческого понимания, а значит, и вкусом к многоканальному контакту со зрителем. Страшно непонимание. Страшно, когда человек продается так дешево, что тем, кто его покупает, даже совестно. Вот это страшно. Это предельный феномен непонимания. Непонимание действительно катастрофично. А в кинематографе особенно, так как он является инфраструктурным образованием. Непонимание кинематографиста — это всегда непонимание, умноженное в сотни и сотни раз.

— Но ваша школа — это ведь не только теория: семинары, исследовательские программы, но и бизнес. На что вы, как бизнесмен, делаете сегодня ставку. Я заметил, что вы прохладно относитесь к деньгам, прибыли.

— Я человек предельно практический. И я считаю, что зарабатывать деньги в условиях дефицита и российской инфляции (инфляции бывают разные) — совершенно бессмысленно. Превращение капитала в замыкающую структуру для предпринимательской деятельности характерно для «ставшего» капиталистического общества. Маркс ведь сделал один хитрый трюк, расслоив, а затем наложив друг на друга логики становящегося и ставшего капитализма. Если мы работаем в условиях зарождения рыночных отношений, то замыкающим ресурсом является вовсе не капитал, а имидж или имя. Рынок формируется с имени, со знака. Люди ориентируются на знак, товарный знак, авторитет которого обеспечен десятилетиями, а то и столетиями непрерывного труда. Так вот, сейчас нужно работать на прибыль, выражающуюся не в денежном эквиваленте, а в имени. И я стараюсь прививать тем, кто учится в Школе культурной политики, это понимание. Заработать деньги — вещь предельно несложная. А вот сформировать имя, товарный знак и при этом каждым действием стремиться воплотить заложенные в нем принципы — это неимоверно сложно. Не в деньгах проблема. Проблема вот в этом кредите доверия, который так трудно сформировать и так легко потерять. Поэтому я не стремлюсь зарабатывать деньги. Я стремлюсь к тому, чтобы люди работали и понимали, что деньги зарабатываются прежде всего квалификацией и уровнем знаний. Что стоимость имеет только профессиональный труд: мышление и деятельность. Все остальное ничего не стоит.

— Петр Георгиевич, а как вы оцениваете будущее кинематографа, если отвлечься от той экономической ситуации, в которой он оказался. Какие социокультурные функции будут ему присущи?

— Понимаете, человек — это ведь бесконечная возможность. Он все время развивается, он все время как бы ведет игру с самим собой, порождая различные материализации. Потом он смотрит на себя опредмеченного и говорит: «Боже мой! И это я? И этого я хотел?! Ни в коем случае!» В этот момент он обретает возможность сделать следующий шаг, он освобождается от самого себя через деятельность. Это основная проблема философии труда. Труда как формы освобождения от себя прошлого. И очень важно, чтобы освободиться от сделанного, иметь зеркало. Ведь проблема современного мира не в том, чтобы произвести, построить. А как раз в том, чтобы демонтировать, освободить площадку, убрать без ущерба. Естественно, что люди постоянно ищут возможность реализоваться в развитии через более мягкие, что ли, технологии, не прибегая к непосредственному опыту, производству, застройке окружающего мира. Слишком часто мы, прошлые, становимся тюремщиками себя сегодняшних. Как этого избежать? Человечество придумывает различные способы. Мысленная имитация. Или экспозиционно-выставочные формы деятельности, когда можно сделать все в одном экземпляре, а потом посмотреть и сказать — да, так делать не надо. Или можно сделать еще и вот так. Наконец, формы экранные. Ведь кинематограф — это выдумка человека, который создает зеркало для самого себя. Зеркало своего собственного образа жизни. И начинает смотреть в это искусственно созданное зеркало, как будто он все это сделал на самом деле. Это же намного удобнее и дешевле — смоделировать некий жизненный сценарий на экране. Поэтому я думаю, что у кинематографа огромное будущее, но в той мере, в какой он превратится в своеобразную площадку проектного творчества, отработки возможных сценариев продвижения в будущее. И при этом игровой, неигровой и мультипликационный жанры должны будут войти в связь друг с другом. Ибо именно эта предельная свобода от конкретной формы дает возможность имитировать будущую деятельность, ее последствия — разыгрывать на экране Историю.

«Прыжок» Вертова

Все мы вышли из кожаных штанов Вертова.
Из выступления на симпозиуме

Летом в Москве прошел международный сипозиум, посвященный вкладу Дзиги Вертова в экранную культуру XX века, организованный Европейским институтом документального кино, «Вертов-клубом» и Школой культурной политики (Москва). В симпозиуме приняли участие известные теоретики и практики кино, в их числе Крис Маркер (Франция), Артавазд Пелешян (Армения), Фернандо Бирри (Аргентина), Герц Франк (Латвия), Рольф Рихтер (Германия) и другие.

Чтобы познакомить читателя с тем, что происходило на конференции, некоторыми интересными выступлениями пришлось пожертвовать, многие до предела сжать и кое-что перекомпоновать, то есть поступить со стенограммой так же, как Вертов поступал с черновой кинозаписью действительности.

На симпозиуме было принято решение об организации международного Центра Вертова.

Кино-Глаз — Кино+Глаз

Лев Рошаль (Россия). За обманчиво простой формулой Кино-Глаза тянется фантастический шлейф непонимания, имевшего для Вертова трагические последствия: со второй половины 30-х он будет все явственнее ощущать свою ненужность. Предпринимались попытки объяснить драматизм последних семнадцати лет Вертова тем, что жизнь его обогнала, а он остался во времени своих ранних манифестов, или тем, что он не захотел вписываться в требования новой эпохи.

Совсем наоборот, он очень хотел вписаться в эпоху. Но как бы он ни хотел и как бы он ни был уверен, что сможет это сделать, он этого не смог бы никогда. Слишком крепкой оказалась старая закваска.

Казалось бы, уж «Колыбельная»-то вполне соответствует ожиданиям, а автору обещает безоблачное будущее. Но именно «киноглазовские» установки в этой, вроде бы царедворческой картине обладали неким неистребимым ароматом, который прекрасно учуяли власть имущие, решив, что ему можно поручать, и то не слишком часто, монтаж выпусков десятиминутного киножурнала, а к остальному — ни-ни, близко не подпускать.

Если и до, а уж тем более после «Триумфа воли» Лени Рифеншталь стала любимым летописцем двора, то и до, а уж тем более после «Колыбельной» Вертов оказался не ко двору. И искать причину надо не в каких-то внешних поводах, а в коренных — в Кино-Глазе. Это подтверждается и более поздним фильмом «Тебе, фронт!» Сохранился документ, где во множестве пунктов категорически предписывается изъять или перестроить куски да и всю композицию, тяготевшие к неординарности. А уж как старался Вертов быть созвучным времени!

Подозрение, что Вертов отстал,— всего лишь удобная ложь. Он обогнал свое время. Оттого-то он оказался «ко двору», начиная с середины 50-х годов, во времена «новой волны» кинодокументализма в мире.

Однако тотальность непонимания Кино-Глаза связана не только с обычной «скорбностью духа» руководителей творческого процесса, но и с непониманием со стороны кинематографистов и критиков. Вот только два примера критических высказываний о Вертове. Владимир Ерофеев считал, что Кино-Глаз — это «кинематографическая кунсткамера» и совершенно очевидно, что ему «недостает руководящей коммунистической головы». А в это же буквально время «Правда» (19 июля 1924 года) писала: «Показать жизнь, как она есть,— значит агитировать за пролетарскую революцию,— вот основная и совершенно правильная мысль т. Вертова».

Разделительная линия, разбросавшая оценщиков вертовского творчества по разные стороны, была связана с осевым вопросом методологии Кино-Глаза. Вопросом соотношения факта и автора. Одни видели в Вертове чистого фиксатора фактов, другие прямо противоположное — поэта, человека метафоры и ассоциации, вполне безразличного к фактам реальности. Одни за верность

факту его возносили, другие за нее же поносили. Вертовские стихотворные строки «смотрят в Дзигу — видят фигу» были констатацией очевидного.

Однако мы и сегодня толчем воду в ступе.

Первое, что имеет значение для теории Кино-Глаза и ее практической реализации, не только вчера, но и сегодня связано с вертовским прыжком с грота весной 1918 года, с прыжком, снятым рапидом. С него Кино-Глаз и начался. Замедленная кинограмма прыжка поразила Вертова не странной пластической неожиданностью изображения, а целым вихрем схваченных съемкой чувств, которые не отмечались даже сознанием самого прыгуна. Важнейшее для неигрового кино открытие заключалось в том, что документальная съемка не просто имитирует обычное зрение (хотя этим обычно и занимается), а может улавливать во внешних проявлениях скрытые движения.

С этим же открытием связан еще один существенный для понимания Кино-Глаза момент — синхронность, под которой Вертов понимал не технологическое совпадение изображения и звука, а совпадение произносимых слов с внутренним состоянием человека.

Таким образом, Кино-Глаз, в первую очередь — это остраненная, странная съемка, стремящаяся с помощью гораздо более мощного, чем человеческий глаз, аппарата зафиксировать привычное в непривычном виде, вскрывая некие тайные реальности и внутренние психологические движения человека.

Чрезвычайно важно, что Кино-Глаз — это Кино + Глаз, и что киноки — это Кино + Око. Иначе говоря, Кино-Глаз — это не глаз киноаппарата, а кинокамера и прильнувший к ней человеческий глаз. Между фиксацией фактов и их смысловой организацией, между «документом эпохи» и «слепком сознания» никогда не было «или», вечной дымовой завесой окутывающего теорию и практику Вертова. Кино-Глаз — это формула их двуединства.

Третья особенность формулы в том, что различные приемы съемки, различные способы организации отснятого Вертов всегда рассматривал лишь как средство. Целью же была правда на экране, или Кино-Правда. «Кино» как средство анализа мира, «Глаз» как средство синтеза. Их единство во имя главного — Киноправды. Отсюда — не только показ мира, как он есть, а расшифровка мира.

Но вот нюанс: к слову «расшифровка» Вертов, особенно в ранние годы, нередко добавлял определение «коммунистическая». Хотя нужно сказать, что это научно некорректно. «Коммунистическая расшифровка» — такой же нонсенс, как «буржуазная наука». Расшифровка — это путь в незнаемое с незнаемым ответом. Коммунистическая расшифровка — это путь с заранее знаемым, идеологически мотивированным ответом. Как ни странно, два эти посыла нередко переплетались. В «Шестой части мира» и «Трех песнях о Ленине», и даже в «Колыбельной» коробящая современного зрителя патетика совмещается с обилием фактических и смысловых реалий, и сегодня поражающих своей необычайной приближенностью к действительности.

Важно отметить, что Вертов был искренен и честен. Он через революцию пришел в кино и через кино пришел в революцию, поверив в осуществимость человеческой мечты о счастье для миллионов. Постепенно нараставшая драма вертовского Кино-Глаза лежит, мне кажется, в показе мечты как осуществившейся реальности, то есть в смешении утопии и действительности.

Вертов-традиционалист

Виктор Листов (Россия). Эйзенштейн объяснял ситуацию в раннем кино так: он полагал, что в начале века основные искусства находились в кризисе и выход из него стали искать на путях экранного творчества. Если понять вертовский кинематограф в русле эйзенштейновской идеи, то можно предложить гипотезу: в творчестве Вертова выявлены, помимо всего прочего, и традиции русской литературы.

Одна из ведущих особенностей вертовского мировоззрения — народопоклонство, вера в «бедных людей», которые евангельски противопоставляются богатым. Разновидностью такого народопоклонства является ленинский большевизм. Мне кажется, что коллективизм Вертова был той же пробы.

Мы видели «Шагай, Совет!» и «Шестую часть мира», где город и вся страна представлены как единая патриархальная семья. Собирательное «мы» в этих картинах — не столько провозглашаемое пролетарское единство, сколько признак крестьянского, деревенского сознания. В дальнейшем в «Трех песнях о Ленине» Вертов будет искать опору уже прямо в фольклорных мотивах, а в «Колыбельной» вряд ли случайно зазвучат мессианские ноты.

Предвидится вопрос: как же можно связывать Вертова с деревней, если он певец индустриализации и техники? Но русская традиция знает такое сочетание еще с реформ Петра. Именно с тех пор технические заимствования с Запада не сопровождались освобождением крестьянства, а вели к усилению крепостного права и общинного коллективизма.

Проверим себя: что же отрицает Вертов в современном ему искусстве? Прежде всего и главным образом то, что с равнодушием встречала деревня. Он писал о том, что у крестьян особенно развито недоверие ко всему искусственному и что разница, которую они делают между условной художественной драмой и кинохроникой, весьма глубока. Это не столько индустриальная философия XX века, сколько крестьянский практицизм, выбирающий из урбанистического многообразия лишь то, что годно для облегчения патриархального быта. Маяковский гордился тем, что привез из Парижа «Рено», а не духи и галстук, Вертов принципиально дарил жене часы, а не модные платья. Но прочтите возражения Толстого против балета или против романного жанра, и вертовские манифесты приобретут весьма почтенную родословную. Толстой признавал не всю химическую науку, а только ту ее часть, которая помогает мужику увеличивать урожай. Точно так же Вертов признавал не все искусство, а только то, которое несло

в себе функциональное начало. Русские авангардисты, провозгласившие коммунистическое переустройство быта, питались теми же идеями.

Одно и то же поклонение народу привело Толстого и Вертова к ереси, к преследованиям со стороны государственной бюрократии, хотя они разошлись с господствующей догмой — христианской или коммунистической — не по существу самих идеалов, а по искренности и честности их исповедания.

Я далек от мысли, будто одинаковые общественные ситуации диктуют художникам одинаковые приемы творчества. Но не могу не привести еще один пример: в знаменитом письме к Страхову по поводу «Анны Карениной» Толстой писал о том, что им руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, причем выразить основу этого сцепления можно только словами, описывая образы, действия, положения. Толстовское словечко «сцепление» — не монтаж ли это? И не следует ли считать, что Кулешов, Эйзенштейн и Вертов не просто сделали свои открытия, но и распространили на кинематограф глубокую традицию русской литературы?

Правда, по пути осознания своей причастности к литературной классике Кулешов и Эйзенштейн ушли гораздо дальше Вертова, у которого образное самочувствие было гораздо сильнее, чем интеллектуальное, а уж тем более, чем научная мысль.

Можно было бы найти истоки вертовского документализма в сочинениях средневековых летописцев, в творчестве русских поэтов, зодчих. Вертов-традиционалист — это целый мир.

Оксана Булгакова (Германия). Мне кажется, что Виктор Листов игнорирует резкую смену культурной парадигмы авангарда в 20—30-е годы. Программа Вертова была направлена на то, чтобы с помощью Кино-Глаза сломать эмоциональный и интеллектуальный уровень современного русского человека и дать ему новое восприятие. Это не имело ничего общего с народопоклонничеством и со счастьем, которое Вертов якобы хотел устроить для людей.

Но в 30-е годы авангардисты полностью отказались от этой программы и пытались встать на позицию «народного» искусства и создать в своих фильмах, повестях, картинах якобы народный взгляд на мир. Попутно шло создание искусственного фольклора, которым занимались восточные народные певцы, слагавшие поэмы о новом солнце, боге и вожде. Именно в этой традиции нужно рассматривать «Колыбельную». В ней совершенно другой аппарат воздействия: она усыпляет, используя очень примитивный и очень действенный ритм, вводя вас в какое-то ритуально-мифологическое действо.

Виктор Листов. Мы подходим к проблеме с разными масштабами. С точки зрения русской культуры в целом, переход от 20-х к 30-м годам не играет роли, хотя он есть.

Факт и автор

Рольф Рихтер (Германия). В «Колыбельной» Вертова есть кадры, которые сегодня выглядят как ложь совершенно потерянного человека. Я пытался понять, почему Вертов стал апологетом Сталина и пытался связать с ним счастливое детство, хотя в действительности не было даже признаков этого. Я тоже решил, что он пытался найти себе место в сообществе, где ему места не было. Поэтому после «Колыбельной» ему не оставалось ничего другого, как замолчать и таким образом выразить свое отношение к власти.

Абрам Клецкин (Латвия). «Колыбельная» — это попытка Вертова сыграть ва-банк. Он решил показать властям, а заодно всем подхалимам и ремесленникам, как достойно возвеличить тирана. Тогда все увидят, как он необходим и дадут ему возможность заниматься творчеством. Но нарушил некие неписаные правила. А икона, не соответствующая канону,— это ересь. И власть его дисквалифицировала.

Владо Петрич (США). Надо проанализировать структуру «Колыбельной», чтобы понять, как она может быть эстетически великой, оставаясь отрицательной идеологически. Великое литературное произведение вполне может восхвалять очень реакционного правителя и при этом правдиво говорить о тоталитарной системе. Несмотря на то, что многое в «Колыбельной» фальшиво, в этом фильме есть подлинное чувство и есть искусство. Пикассо тоже был неправдив, когда изображал три глаза или влагалище на месте рта. Но таков сюрреализм. Поэтому не надо смешивать политику и искусство. Мы должны определять, в какой мере Вертов был художником и в какой нет, вовсе не поддерживая при этом его идеалы и испытывая не только положительные, но и отрицательные эмоции. Ведь именно они преобладают в этом мире.

Виктор Листов. Отвергать «Колыбельную» так же странно, как «Медный всадник» Фальконе — великий памятник тирану. Что бы осталось от мировой скульптуры, если из нее выбросить все статуи диктаторов?

Герц Франк (Латвия). Меня не оставляет ощущение раскола души художника, который снимает злодеяние или снимает тирана. Это великая проблема, и единственное оправдание — в художественном свидетельстве. В «Колыбельной» кошмар, который пережила страна, передан не как кошмар, а как великое священнодействие, поклонение Богу. Это громадный гарем, где только избранным дается право прикоснуться к щекам и усам. Этот феноменальный парад поклонения и передает то, что делается в стране. И судить Вертова за то, что он это показал, мы не имеем права. Только так и можно оставлять свидетельства. Нет отдельно добра и отдельно зла, а есть жизнь, в которой они неразделимо и кроваво перемешаны. На зле и крови искусство создает массу потрясающих произведений.

Дилемма Вертова и теория интервалов

Владо Петрич. Вертов не был столь эрудирован и высоконаучен, как Эйзенштейн, и так аналитичен, как Пудовкин. У него не было ни времени, ни интеллектуальных данных, чтобы развить свой

метод в теорию. Эйзенштейн развивал свои концепции a priori, Вертов — a posteriori. Взгляды Эйзенштейна можно понять отдельно от его практики, взгляды Вертова — нельзя.

С одной стороны, Вертов советовал кинокам ловить жизнь, как она есть, врасплох, с другой — настаивал, что для проникновения внутрь событий нужно пользоваться межкадровыми интервалами. Это я называю дилеммой Вертова. Жизнь одновременно отражается и перестраивается.

Я насчитал в вертовской киноструктуре двенадцать типов соотношений между разными ее аспектами. Чередование планов разной крупности, композиция кадров, комбинация углов съемки, сочетание движений, корреляция между светом и тенью, последовательность разноскоростных проекций и так далее. Вертов имел врожденную способность к чистому киномышлению. Он потрясает нас не на уровне страстей или идей, а на чисто перцептивном уровне.

Хочу также заметить, что интертитры Вертова и ритмическая структура его картин находятся под явным влиянием строфики и ритмики Маяковского.

Дилемма Вертова, начавшаяся как противоречие между аутентичностью и монтажом, привела к травме, парализовавшей творческие возможности Вертова. Но здесь проблема и для всех нас. Следует ли включать в киноправду субъективное отношение художника к тому, что он снимает? Как далеко можно заходить в трансформациях реальности, чтобы не утратить онтологическую аутентичность, являющуюся исключительным достоянием документального кино? Вертов ее сохранял. А современное видео подчас утрачивает.

Позволю себе два воспоминания, связанные с пониманием Вертова. Одно относится к 21 августа 1991 года. Я смотрел на монтажном столе в Гарварде «Три песни о Ленине», когда в соседней комнате раздались радостные крики моих студентов. Оказалось, что они приветствуют возвращение Горбачева из заточения в Крыму. Мы выпили по этому поводу по стакану кока-колы, и я вернулся к себе. На экране застыл кадр с заключительным титром: «Если бы Ленин видел нашу страну сейчас!» Меня это потрясло.

Второе воспоминание относится к 1954 году, когда я, будучи в Москве и испытывая отвращение к коммунизму, пошел посмотреть военный парад на Красной площади. Но там все было так грандиозно, что я стал кричать и плакать, включившись в могучий ритм действа. Энтузиазм мой был подлинным. И я уверен в том, что Вертов представил свой энтузиазм аутентично — и в том, что видел в других, и в том, что испытывал сам.

Пол Гэррин (США). О какой аутентичности вы говорите? Никакой образ не является правдой. Он может прикинуться аутентичным, но решение принимает зритель. Когда электронная техника видит в темноте — это аутентично? Онтологическая аутентичность не имеет ничего общего с правдой. Неважно, произошло то, что вы видите, или нет. Важно, когда вы забываете, что вы в зале.

Джанни Тоти (Италия). Я думаю, что загадка режиссера Вертова заключалась не в нем самом, а в загадочности страны, в которой он жил.

Спорят о том, был ли Вертов апологетом Сталина или нет. Безусловно, Вертов был сталинистом, но не в политическом смысле. Он был поэтом по своему мироощущению, и в социальном и в эстетическом плане, и не разделял эти две области.

Сейчас отношение к Вертову регрессивное, и не только к нему, но и ко всем ведущим режиссерам того времени. Думаю, Вертов был одной из жертв той эпохи, которая как бы шла в ногу с культурной революцией первых десятилетий нашего столетия. И мне очень жаль, что и по сию пору продолжается война против культуры, против культурного развития, в том числе и против Вертова.

Дзига Вертов

И поэтому я себя спрашиваю, что мы хотим? Разделить Вертова на две части — на поэта и политика? Сделать это — значит убить Вертова как художника. Я думаю, социалистическое общество не дало развиться этой революционной культуре и еще поэтому потерпело поражение в историческом плане и пришло к тому бедственному экономическому положению, которое мы сейчас имеем в России.

Урок, который преподал Вертов, не был воспринят впоследствии достаточно полно. Это поражение эстетической революции нашей эпохи, и это грустно.

Социализм был для Вертова только условием и техникой, чтобы понять глубину и суть социального устройства общества. Вертов хотел создать

общий социальный проект, эстетику планетарного характера.

Новые языковые возможности кинематографа в настоящее время могут продолжить великие проекты и планы Вертова. Сейчас мало талантов Кино-Глаза. Такими зрячими «кино-глазами» нашей эпохи можно назвать Йориса Ивенса и Криса Маркера. Других, собственно, я не знаю. И сейчас проблема в том, чтобы перевести язык Кино-Глаза в Видео-Глаз. Но и сейчас для этого потребуется вести ту ожесточенную борьбу, какую вел в свое время Вертов, то есть понять сущность электронного общения, найти структуру новых языковых общений в технологическом плане, которые являются смыслом искусства в нашу эпоху и которые претендуют на то, чтобы образы, передающие драму истории, были воплощены в другой технике, в технике, дающей большую свободу мировосприятию. Эта свобода должна выработать многоликий язык, который способен был бы передать глубину процессов, происходящих сегодня.

Мир изменился. Не социализм побежден, нет. Его даже и не было. Нельзя говорить о несуществующем. И мы не можем отказаться от Вертова, хоть мы и не можем так преобразовывать действительность, как хотел Вертов.

Художники, занимающиеся «видео», борются против четкой установки языкового общения, против фетишизма общения. Поэтому «видео» не изменяет мир, но что-то добавляет к существующему уже миру. Кино-Глаз не нужно освобождать от идеологических штампов, нужно понять, что он от них свободен. И нельзя закрывать Кино-Глаз, нужно рассматривать его в контексте Времени. Вертов вел кинематографическую беседу. Он был выше отдельных вещей, он видел их суть, их глубину. Он хотел создать универсальное киносознание. Такое кино, которое бы улавливало сущность человека как существа социального. Вертов подошел к кино взаимоотношений. И мы не можем вернуться назад. Мы не можем предать Вертова.

Вертов — огромная, подлинная проблема своей эпохи. Я убежден, что сегодня Дзига Вертов был бы энтузиастом видеоэкрана как нового способа мышления, нового языкового общения, реализующего энциклопедию современного мира. Видео-Глаз сегодня насущен. И мы, теоретики и практики, переводим Вертова из кинематографического плана в электронный. Вертов, вероятно, был бы этим доволен. Видео не заменяет кинематограф, как компьютер не заменяет реальность. Просто теперь нашим художникам нужно использовать самые последние достижения техники, чтобы разгадать новый электронный язык.

Оксана Булгакова. Вертов сам сформулировал противоречие между социальным заданием и устремлением художника к созданию абсолютного киноязыка. В первом же манифесте 1919 года он выступил как сторонник «чистого кино», понимая его как «динамическую геометрию», движение четкой формы в организованном пространстве.

В рамках этой программы понятно требование Вертова перейти «через поэзию машины к совершенному электрическому человеку». Ведь подчинить человеческое тело геометризму трудно, легче машину, а еще легче — геометрическую фигуру.

Эту программу Вертов нигде не мог осуществить в силу указанного противоречия. В 1929 году он уже задним числом отмечал, что интересу к динамической геометрии кадра препятствовали жесткие рамки «Кино-Правды»: съемка политического события влечет фиксирование статических моментов. Первым опытом должен был стать Кино-Глаз, но тут помешало то, что шесть серий пришлось свернуть в одну и вместо вертикального монтажа выстроить горизонтальный. Потом года полтора не было работы, потом три заказа на рекламные фильмы дали средства на «Шагай, Совет!», «Шестую часть мира» и «Одиннадцатый». Первая попытка стопроцентного киноязыка была осуществлена в «Человеке с киноаппаратом». Здесь появился тот самый материал, который Пудовкин считал самым подходящим для Вертова, поскольку этот материал можно было кромсать ножницами как угодно: «жизнь как она есть» — случайные куски, в которых ничего не выстроено и которые сняты разными людьми в разных местах.

Хотя вертовская программа говорила скорее об отказе от фотографической репродуктивности и декларировала свободу камеры, взгляда и монтажа, ЛЕФ этого не заметил, поскольку формулировки Вертова были похожи на лозунги «жизнестроителей» и поборников факта: они одинаково отвергали буржуазную публику и ориентировались на трудящихся, одинаково считали мелодраму — «киноводочным изделием», дружно отвергали сценарии и так далее.

Однако полностью изгнать литературность не удавалось, поскольку сюжетом она не исчерпывалась. Соединение кадров имплицировало то, что зритель (вслед за режиссером) ставил их в определенную связь и небезосновательно относил эту технику смыслообразования к литературной области, но уже не к фабульной прозе, а к риторике и поэзии.

Однако сделать это все же было не так просто, поскольку Вертов стремился связывать кадры не только по смыслу, а по визуальным признакам. Итог произведения должен был сложиться из суммы элементарных соотношений, которые классифицировал Владо Петрич. Само введение понятия «интервал» говорит о преобразовании литературных техник в кинематографические.

Правда, одновременно Вертов пытался расширить смысл кадровых сочетаний при помощи слова, то есть интертитров. Но и это оказалось проблематичным. Осип Брик по поводу «Одиннадцатого» писал, что если семантики в кадре нет, то никакими словесными надписями дать ее невозможно, а если она есть, то никакими надписями ее не переменишь, и заявлял, что вертовская надпись «болтается» над кадрами, никак их не объединяя.

Вертов и авангард

Герд Рошер (Германия). Я думаю, Вертов потому изучал психологию, что надеялся связать свои художественные увлечения с научной теорией восприятия, которой тогда интересовались так же

сильно, как в 1968 году социологией. Не случайно Ленин в начале века разбирался в Цюрихе с эмпириокритицизмом, Гуго Мюнстерберг в Гамбурге закончил книгу по психологии кино, Маринетти, будучи в Москве, заявил о необходимости понять мир как мир образов и звуков и освободить органы ощущения. В 1916 году Вертов называет себя «вождь, а по специальности — психиатр» и уже занимается своими экспериментами. В Италии Руссол публикует футуристический манифест о кино, предлагая освободить язык от конструкции предложения.

Но когда новое искусство разрушает старое, художник обнаруживает, что стоит перед хаосом. В 1924 году Вертов писал, что главная задача камеры — сориентироваться в ситуации, куда она попала. Помочь сориентироваться, таким образом, должна техника. Борис Гройс в книге «Художественные произведения Сталина» пишет, что распад картины мироздания вследствие развития техники привел к гибели Бога и что авангард попытался компенсировать это художественными методами. Отсюда и вытекает вертовский пафос, до сих пор заражающий молодых кинематографистов.

В России, начиная с богдановского Пролеткульта, были распространены концепции пролетарской культуры, однако в представлениях Вертова доминирует центр-художник. Речь не о создании образа нового человека, а о работе художника как образце для всех. В 20-е годы особенно подчеркивали необходимость нового видения, приспособленного к восприятию современного технизированного общества. Над хаосом и жизнью стоит не художественный субъект XIX века, а аппарат, который приводится в движение художником. При этом ответственность перекладывается на аппаратуру. И для нынешнего зрителя уже приемлемо бесстыдное употребление скрытой камеры, будто отвечает она, а не тот, кто за ней. Только спустя много лет Ивенс, снимая умирающих во время войны в Индокитае, спросил себя, должен ли он это снимать.

Уже отмечалось, что Октябрьский переворот 1917 года поддерживался многими художниками, поскольку их собственные фантазии о всемогуществе могли реализоваться в политической жизни. С середины 20-х, однако, становилось все яснее, что план построения социализма в одной отдельно взятой стране можно осуществить только террором. На это должны были быть мобилизованы все силы советской культуры. Мечта авангарда организовать общественную жизнь по общему плану стала сбываться, но так, что эта жизнь не оставила места им самим. В 30-е годы началась шифровка реальности. Существует вопрос: годны ли художественные средства Вертова для сегодняшнего мира?

Абрам Клецкин. Вертову обычно противопоставляют Флаэрти, говоря, что в диалоге художника и действительности один выдвигал на первый план художника, а второй — действительность. Но обвиняют их в одном и том же — в недокументальности их документализма. Правда, документальны они по-разному. Каждый из них на свой лад преодолевает неполноту документирования жизни, принципиальную невозможность быть всегда и всюду с включенной камерой. Вертов преодолевал перерывы с помощью монтажа, то есть строил фильмы так, как строится поэзия. Флаэрти восстанавливал игровыми средствами недостающие для фабулы фрагменты действительности, создавая таким образом прозаические структуры. Но и в том и в другом случае это структуры художественные, а не информационные, то есть не воспроизводящие действительность, а из ее элементов строящие авторский мир. И в этом смысле оба кинематографиста на первый план выводили автора, но один демонстративно, а другой латентно.

Чисто биографически нетрудно доказать, что для личности Вертова поэтическая структура так же

А. Кагарлицкий, П. Зотов, Е. Свилова, И. Копалин

органична, как для личности Флаэрти — повествовательная. Но столь же тесна связь каждого со своей культурной традицией.

Американская культура выборочно наследовала европейские корни. Европейская культура всегда удовлетворяла двум потребностям — в развлечении и в духовности, ощущая свое родство сразу с балаганом и с храмом. Одним из основных путей развития высокого искусства в Европе было включение в свою орбиту низких жанров, вплоть до полного забвения их происхождения. Это означало и эмансипацию искусства от мира сакральных ценностей.

В Америке было иначе. Отцы-пилигримы заботу о духовности и саму духовность отдали проте-

стантской церкви, отделившей себя от искусства. Вся же остальная жизнь стала сферой свободного рынка, на котором искусство могло выжить только как товар, а спрос был только на развлечение. В условиях конкуренции такое искусство быстро достигает профессионализма, который вызывает у творчески одаренных профессионалов потребность в решении духовных задач. Писателей это выталкивало в Европу. Кинематографисты создавали матрешечные произведения, в которых внешний слой удовлетворяет потребность в развлечении, а внутренний — в духовности. В этом искусстве не было вражды к рынку, скорее — легкое

подошли к решению задач, которые на свой лад решали когда-то Вертов и Флаэрти.

Томас Ротшильд (Австрия). Из ваших слов можно сделать два вывода. Во-первых, для авангарда опасны как вовлечение в политику, так и в рыночные отношения, причем в нынешней России вторая опасность гораздо сильнее. Во-вторых, понятие пропагандистского кино можно освободить от негативного привкуса, если понимать пропаганду как просвещение, дидактику или рекламу.

Леонид Гуревич (Россия). Вертов не просто был частью потока своего времени, он влиял на этот поток и пытался его направлять. Никто не

«Колыбельная»

презрение к тем, кто неспособен создать товар или, говоря по-советски, нести искусство в массы. Эта позиция противоположна европейской, для которой несовместимость подлинного искусства и рынка, то есть торговли в храме, само собой разумелась.

Отсюда ясно, что повествовательная структура Флаэрти вполне в русле американской буржуазной традиции, а поэтическая структура Вертова вписывается в антибуржуазную традицию европейского искусства 20-х годов.

Обоих мастеров вывели за рамки кинопроцесса 30-е годы, но Вертов как художник оказался несовместим со сталинизмом, Флаэрти — со звуком. Искусство одного потеряло привлекательность для чиновников, другого — для зрителей. Но Флаэрти нашел возможность продолжить свои поиски, уехав в Европу. У Вертова такой возможности не было. Роль личности в истории кино оказалась ограниченной, искусство обоих не вписалось в изменившиеся условия, одно — в политические, другое — в экономические. И обоих востребовали тогда, когда общество и искусство

ставит под сомнение искренность Вертова. Вопрос в другом — дает ли искренность индульгенцию, как здесь некоторые предполагают.

В оправдание Вертова говорят, что все тогда были подвержены увлечению коммунистической идеологией. Но это заведомо не так: взять хотя бы Замятина, который в своей антиутопии тогда же разглядел, куда ведут идеи, провозглашаемые в том числе и Вертовым. Молодой Платонов тоже провозглашал коммунистическую идеологию, но поздний — выбыл из компартии и дал образцы подлинного постижения коммунистического рая. Признание глубокой искренности Вертова ведет к необходимости отказать ему в глубоком понимании действительности.

Я тоже рассматриваю судьбу Вертова как трагическую. Но, как шутят по сию пору, «за что боролся, на то и напоролся». Я согласен и с тем, что Вертов не расшифровывал, а зашифровывал мир в пользу коммунистической идеологии, и добавлю, что при этом он деперсонализировал и дегуманизировал мир. Это вообще характерно для левого искусства.

Вертов писал: «Только в СССР, где киноорудие в руках государства, можно и должно начать борьбу против ослепления народных масс, борьбу за зрение». Но он вел борьбу со слепотой за ложное зрение. Трагическая антиномия в том, что художественный авангард XX века, отстаивающий революционные идеи в творчестве, примыкает к левому политическому лагерю и теряет грань между левизной в искусстве и в политике.

«Правда» писала о «Шестой части мира»: «Мы получили новое мощное орудие классовой борьбы». Неужели и мы должны считать это заслугой? Когда власть заполучила это орудие и укрепилась, Вертов стал ей не нужен и даже начал раздражать своей левизной. Формальный уклон ведь портит власти аппетит порой гораздо сильнее, чем политический.

У Бабеля кто-то спрашивал: «Где кончается полиция и где начинается Беня Крик?» Я хочу спросить — где кончается Вертов и начинаются красные бригады? Левые интеллигенты подчас далеки от желания спровоцировать кровь и насилие. Но именно они выпускают этого джинна из бутылки, куда его обратно уже не загнать.

Американское левое кино, продолжающее традиции Вертова,— это политически ангажированные ленты, как правило, профессионально слабые. Ими унаследована традиция Вертова-пропагандиста, но никак не Вертова-художника.

Поэтому когда говорят о том, что мы должны нести знамя, поднятое Вертовым, то я хочу спросить — о каком знамени речь? Знамя творческих поисков я нести готов, но под знамя коммунистической идеологии не встану.

Томас Ротшильд. Поскольку я из тех самых левых, о которых вы говорили, я не хочу быть более вежливым, чем вы были по отношению к нам. Честно говоря, у нас самих хватает реакционеров, чтобы мы ехали в Россию и слушали их взгляды здесь. И все же странно, что русские коллеги, которые год назад вышли на улицы против путча, дистанцируются от Вертова. То, что он встал на сторону эстетического и политического авангарда, было его силой, а не слабостью. Идеология, за которую выступал Дзига Вертов, хотела создать общество равноправия, тогда как Лени Рифеншталь выступала за идеологию, которая официально декларировала, что хочет уничтожить определенную категорию людей.

Нея Зоркая (Россия). Сейчас часто приходится слышать, что те, кого вчера называли революционерами, «на самом деле» были скрытыми диссидентами, потому что их творчество якобы имело подтекст, противоречащий тому тексту, который мы всегда читали. Но правда в том, что советское искусство очень быстро стало стопроцентно ангажированным — организационно и идеологически. Это надо помнить и уже потом разгадывать тот феномен, что мир, ненавидящий тоталитаризм, восторгается его кинематографическим наследием. Но ограничимся ли мы только формальным аспектом творчества Вертова или посмотрим, какие идеи несли его картины?

Декрет 1918 года об отделении церкви от государства сопровождался в России страшными преследованиями церкви и верующих, превосходящими зверства римских императоров, гонителей первых христиан. Что же делает в это время молодой Дзига Вертов? Руководит съемкой вскрытия мощей Сергия Радонежского. С точки зрения кино — обыкновенная информация. С точки зрения нравственной — чудовищно. Любопытно, что организатором этой антирелигиозной кинокомпании был не еврей Вертов, как было бы приятно националистам, а православный Кулешов, который всю жизнь потом доказывал, что Вертов узурпировал его авторство. Вот до какой степени доходило затмение мозгов интеллигенции! Вторым пиком этой дикой кампании был 1929 год. Именно в это время Вертов в «Симфонии Донбасса» снимает поразительный по художественной силе кадр, в котором церковь взрывается и превращается в комсомольский клуб. А ведь снято одно из ужасающих надругательств над храмами, приведших к той мерзости запустения, которую сейчас можно наблюдать по всей России.

Я думаю, что оправданием этих людей и одновременно возмездием им были их несбывшиеся судьбы, презрение к ним. А с другой стороны, их оправдывают талант и огромная любовь к людям, к земле, к России, которая видна, например, в «Кино-Правде».

Томас Ротшильд. Нее Зоркой было трудно найти сравнение для жестокостей большевиков по отношению к церкви. Я хотел бы предложить сравнение с жестокостями, которые христиане принесли представителям других вероисповеданий или неверующим. Нельзя забывать о тех, кого преследовала и уничтожала римская церковь. Или вспомним о церкви в России? Православная церковь в 1905 году безучастно смотрела на погромы евреев, а еще год тому назад пыталась скрыть, что среди трех убитых во время путча один был еврей, и даже пыталась воспрепятствовать его похоронам. Если вы критично относитесь к нападкам Вертова на церковь, вы должны так же относиться и к тем документалистам, которые сегодня некритичны по отношению к церкви.

Владимир Баскаков (Россия). Можно назвать многое, что сегодня мы представляем совсем иначе, чем это представлялось Вертову и людям его времени. Но не стоит впадать в крайность и исповедовать исторический ригоризм, вырывая ярчайших художников слова и экрана из контекста эпохи, и этим искажать историю и обеднять самих себя.

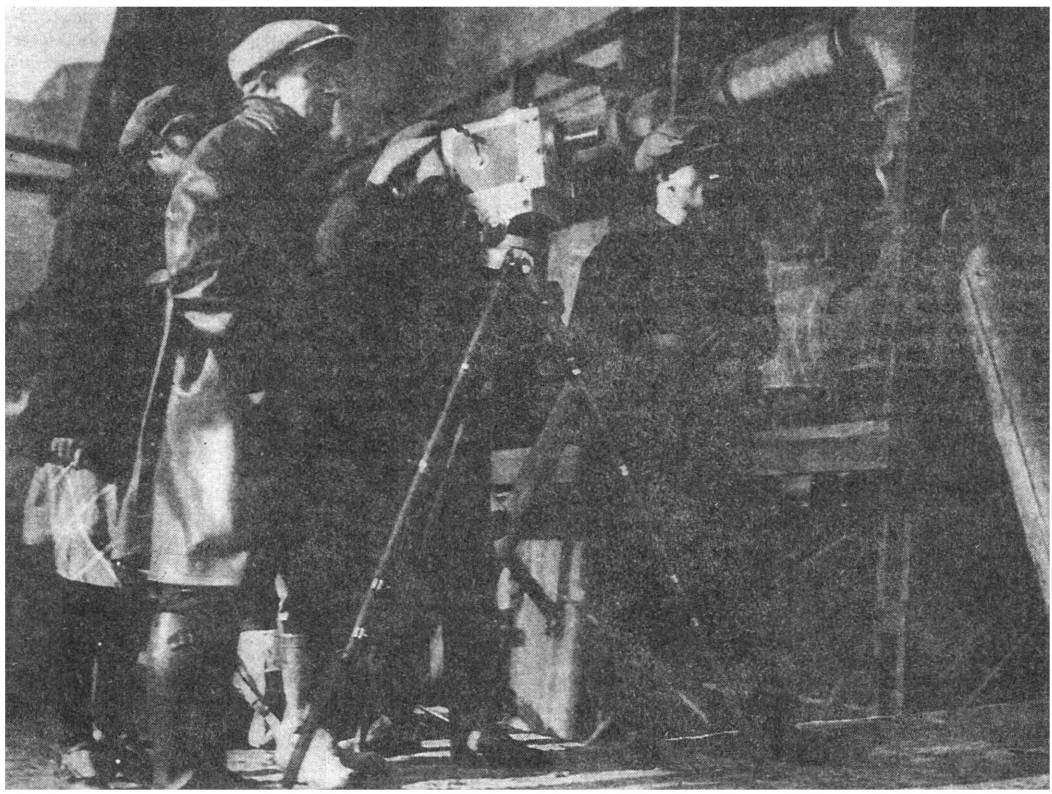
Здесь, правда, возникает теоретическая проблема. Я полагаю, что форма может существовать как бы самостоятельно и воздействовать помимо, а иногда и вопреки содержанию. Но это вопрос спорный и нуждающийся в исследовании.

Я согласен с тем, что Вертова привело к «Трем песням о Ленине» и «Колыбельной» не желание быть в струе времени, а прежде всего логика принятия революции, логика революционного романтизма, которая сразу и повышала и понижала творческий потенциал многих художников.

И еще. 30-е годы были сложнее, чем часто кажется. Страна действительно превращалась в мощную державу. В какую — другой вопрос. И она в самом деле противостояла народившемуся германскому фашизму. Характерна позиция по отно-

шению к СССР всей западноевропейской и отчасти американской интеллигенции. Да, говорили они, может быть, там и совершаются негуманные акции, но только эта страна ставит своей целью улучшение жизни народа и противостоит фашизму. Именно поэтому интеллектуалы Запада вдруг стали превозносить СССР. Кроме того, многих, даже тех, кто не принимал коммунизма, воодушевила индустриализация. В то же время советская творческая интеллигенция — Эренбург, Леонов, Пильняк, А. Толстой, Булгаков — не приняли нэп примерно так же, как Пастернак, Может быть, поэтому они не только по форме, но и по содержанию не кажутся сегодня изжитыми.

Томас Ротшильд. Я согласен, что восхищение Сталиным невозможно объяснить, если одновременно не говорить об опасности фашизма, хотя автоматической связи между антифашизмом и сталинизмом нет. Были интеллигенты, например, Кестлер, выступавшие против Гитлера и против Сталина. И если Вертов не принадлежал к числу таких людей, то причина тут не в его личности, а в том, что он — продукт недемократичного, авторитарного общественного развития. И те, кто



Дзига Вертов на съемках

звавший его «самым двусмысленным и фальшивым периодом советского общества».

Вертова вытеснило время. Он со своим романтизмом и искренностью стал не нужен. На знаменитой конференции 1935 года за отсталость от бега времени критиковали Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова. А Вертова даже не упоминали. Я спрашивал многих его коллег, почему ко второй половине 30-х он выпал из обоймы, которая определяла лицо экрана. Они пожимали плечами: странный человек, фантазер...

При всей мифологичности его фильмов, Вертов, безусловно, отразил время. Он любил жизнь, любил людей, и это видно в каждом его фильме. сегодня опять готовы признать авторитаризм, имеют наименьшее право осуждать Вертова.

Валерий Балаян (Россия). Две цитаты. Вертов — Браславскому: «Обо мне не беспокойтесь, Леня. Дзига Вертов давно уже умер». Из дневника: «Люблю купаться и плавать, но не купаюсь и не плаваю».

Образ Кино-Глаза или всевидящего ока мы можем видеть в самых разных культурных объектах. Это взгляд из некоего мистического потустороннего пространства, под куполом которого проходит вся человеческая жизнь и который незримо наблюдает за всем. Вертовский Кино-Глаз — стеклянно-механическая система, метафи-

зическое око нового времени. Любовь Вертова к технике общеизвестна. Еще один момент: после посещения скотобойни в Белостоке Вертов-мальчик пришел в ужасное потрясение и написал такие стихи:

Коровушка, Буренушка, хорошая моя.
Уж как тебя, Буренушка, уж как тебя люблю.
. . . . . .
Уж как тебя, Буренушка, отблагодарю:
На бойню поведу тебя и там ножом убью.

Теперь из манифеста киноков: «Поднимите глаза, осмотритесь! Вот видно мне и каждым детским глазенкам видно: вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции».

С доисторического Египта до наших дней бык — символ семени, плодородия, органического бытия. Заклание быка — акт умерщвления бытия, его тотального распада. Риф революции — нож, убивающий бытие. Может быть, Вертову и нужен был кинематограф, чтобы оживить закланного быка? В «Кино-Правде» произошел этот акт оживления быка обратной съемкой.

Что представляет собой реальность, которую увидел новый коммунистический глаз? Главное место в ней занимает машина. Даже власть показана через машину — пишущую, на которой невидимая машинистка печатает приказ. А мир людей? Главные персонажи этого мира — дети, мужчины без женщин и женщины без мужчин. И все будто завороженные.

Что такое поход детей со знаменем и барабаном в одной из картин? Символически — это поход на борьбу со старым миром, то есть — в нашей интерпретации — на борьбу с органическим бытием. Фактически же, по фильму, это поход в никуда. Исчерпывающий образ советской действительности.

Вертов в ранних фильмах глубоко нереалистичен. Но в них есть детский восторг от самого факта фиксации бытия. Или так: его реализм — фантастический реализм. При этом он одновременно советский и антисоветский художник. Та кошмарная правда, которую он бессознательно высказал о коммунизме, не исключала его личной лояльности или даже любви к советской власти. То, что он, проходя мимо памятника Ленину, всегда естественным жестом снимал фуражку, говорит о многом.

На мой взгляд, великий литературный двойник Вертова — Платонов: оба они вскрыли метафизическую правду коммунизма. Вертовские персонажи — как бы заснятые герои Платонова. Сквозь мучительное косноязычие вертовской бетонщицы я слышу речь платоновских героев. У Платонова есть и прототип самого Вертова — это комиссар и большевик Дванов. Все описывают комиссарскую кожанку Вертова, его кожаные галифе, краги, фуражку.

Комиссары — брутальное мужское товарищество. И неслучаен общий стиль одежды у комиссаров и штурманов. Многие писали о том, что коммунистическая идея основывается на противопоставленности новой реальности (сюрреальности) и природы. В метафизическом смысле коммунизм — конец всему живому, поскольку в нем нет ничего, кроме отрицания бытия и природы. Один из героев Платонова так определяет его: «Коммунизм дело нешуточное, то же светопреставление». Коммунизм, иными словами, есть социально мобилизованный инстинкт смерти, и поэтому всегда связан с гомосексуальной ориентацией, отрицающей продолжение рода и тем самым направленной к смерти. Но не о сексуальной патологии идет речь и тем более не о реальной сексуальной ориентации Вертова, до которой мне здесь нет дела, а о смертолюбии коммунистической догмы, метафизической бесплодности коммунистического мировоззрения и опасном соблазне, который несет эта идея для художника, стремящегося к творчеству, то есть к живому и родящему. В XX веке она соблазняла многих, наказанных за это тем страшнее, чем сильнее они верили. Расплата была одна — духовная смерть, и Вертов прекрасно это понял.

«Колыбельная», с моей точки зрения,— не ошибка, а кульминация творчества Вертова и его закономерный итог. Женщина с метафизической точки зрения — это сама жизнь, сама природа, Нельзя было яснее поставить знак равенства между женщиной и буржуазией, чем это сделали Вертов и Платонов, противопоставив ее мужскому товариществу, общий знаменатель которого — отвращение от природы как буржуазной сущности. Стихийное стремление женщин и детей к Сталину, выражающему оплодотворяющее начало, есть главная тема «Колыбельной». Выразив этим фильмом свою любовь к жизни и противопоставив ее своей же любви к смерти, Вертов уже ничего больше сказать не мог.

Впрочем, всякая смерть — это рождение для другого. В последние годы жизни Денис Аркадьевич ходил по студии в прекрасно сшитом костюме, а свободное время проводил на реке. Перестав быть Вертовым, он стал купаться и плавать.

Достоевский сказал: «Пушкин — это наше все». Вертов — это *наше* все. Ни один человек, использующий зафиксированный на пленке факт как художественный образ, не может сделать вид, будто Вертова не было на свете. Тем же Достоевским было сказано: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Мы все вышли из кожаных штанов Вертова.

Можно ли выйти из мифа?

Пол Гэррин (США). Камера может лгать так же, как лжет пишущая машинка. Вертов был сталинистом, и его «Кино-Правда» гармонировала с той правдой или той ложью, которую проповедовало государство. Это совершенно ясно, и не надо это вуалировать. Но давайте перестанем копаться в могилах и поговорим о жизни. Мы — новое поколение, и мы стоим лицом к лицу с такими сложностями, о которых Вертов и не подозревал. И если мы хотим выразить свое отношение к современному миру наиболее полно, мы можем сделать это только при помощи видео. Хотя оно, конечно, вовсе не заменяет кино. Поймите меня правильно: я знаю и люблю Вертова. Название моей картины «A man with videocamera (Fucking

Vertov)» провокационно. У Вертова были намерения — информировать народ с помощью кино. Но сегодня народ получает информацию из видео.

Видеокамеры в руках независимых людей контролируют ТВ и отнимают у государства возможность подчинить себе средства массовой информации. Наряду с персональным компьютером видео — это ключ к децентрализации информационного массива, ибо централизация чего бы то ни было приводит к смерти общества.

Герд Рошер. Пусть будет сто тысяч полов гэрринов с видеокамерами, в отношении к власти ничего не изменится, потому что каналы распространения информации принадлежат господствующим кругам.

Фильм Пола действительно отличается от фильмов Вертова тем, что содержит критику власти, а не ее апологию. Но его эстетика агрессивна, она не дает мне сформировать мою собственную позицию, поскольку мне очень стремительно навязываются чужие образы и идеи.

Пол Гэррин. Когда я даю вам двадцать изображений в секунду, вы раздражаетесь. Но я этого и хочу. Я хочу, чтобы вы ненавидели то, что я показываю. Если моя работа вам понравится, значит, что-то не в порядке. Я не претендую на то, чтобы быть художником и теоретиком сразу, потому что люди, которые стремятся к тому и другому, оказываются в противоречии с собой и не могут что-либо произвести на свет. Вы судите с точки зрения другого поколения. Молодые люди, играющие с компьютерами и видеофильмами, могут увидеть в моем фильме все.

Кирилл Разлогов (Россия). Интеллектуальная традиция начала века усматривала в кинематографе явление, противоположное культуре. Документальное же кино было наиболее нехудожественным в сравнении с разными авангардистскими течениями, которые декларировали разрыв с литературоцентризмом и пошли совершенно другим путем.

После 1917 года отношение между масскультурой и авангардом в одной отдельно взятой стране в корне изменилось. Поток масскульта, ранее охватывавший отечественные массы в той же степени, что и зарубежные, был перехвачен жесткой идеологической системой и слился с авангардистским импульсом переделывания мира путем переделывания искусства.

Авангард, во всем остальном мире противопоставленный масскульту, не только принял на себя его функции, но и заявил, что может переделать массы по своему образу и подобию. Документалистика оказалась в центре этого процесса, потому что обладала правдоподобием, но для того, чтобы массовую культуру развлекательного толка превратить в культуру нового типа, надо было эту документалистику расколдовать.

И здесь пришел Вертов, проделавший очень простую операцию: разложил на части псевдореальность документального образа и попытался сложить из них новую реальность. Точно так же, как это пытались сделать большевики, разрушившие старый мир, чтобы построить новый. Миф большевизма и миф человека с киноаппаратом на мгновение совпали. Отсюда главенствующее положение Вертова в 20-е годы в нашем кинематографе, которое он делит с Эйзенштейном.

На Западе документалистская и авангардистская традиции стали сочетаться со второй половины 50-х годов и потому оказались в состоянии воспринять Вертова, но совсем иначе, чем в СССР: как бы выводя массовую культуру, представленную кинематографом голливудского типа, за скобки. Документалистика вместе с авангардистскими фильмами 20-х годов стала восприниматься как то, на чем можно делать чистое искусство, противопоставленное «грязному», то есть художественному вымыслу, сделанному для развлечения и представляющему собой тотальную ложь, иначе говоря, мифологию. Этой мифологии противостояли экспериментальная анимация, абстрактный фильм и документалистика как элемент глобального расколдования мира. Но без вертовской идеи социалистической реконструкции для перестроенного массового человека. Поэтому западным сознанием Вертов воспринимается как чистой воды авангардист и абстракционист, тогда как в отечестве Вертов сегодня воспринимается как чистый фальсификатор, носитель и создатель сталинского мифа. И то, что здесь пытаются частично реабилитировать Вертова объяснением, будто он воплощал не только миф, противоречит господствующим заблуждениям современной отечественной культуры.

На Западе сходная проблема была поставлена радикализмом 60-х годов и годаровским доказательством того, что любое изображение обманывает как бы в квадрате. Годаровский неологизм, соединяющий документалистику и ложь в одном слове, был такой же, как у Вертова, попыткой расколдовать феномен кинематографа, уничтожить его лидирующие развлекательные формы в самом корне, и в то же время осознанием краха попытки превратить документалистику в нечто стороннее этому процессу и претендующее на истинность как таковую. Авангардисты 60-х, воспитанные на структурализме, совершенно по-новому поставили проблему массовой экранной культуры, в центре которой находится глобальный поток телекоммуникации, несущий всеобъемлющую мифологию, иногда меняющую знаки, но по сути неизменную.

Здесь мы можем перескочить в последнее пятилетие нашей истории и обнаружить любопытную ситуацию, в создании которой экран сыграл далеко не последнюю роль.

У нас произошла глобальная смена мифологии. При том, что повседневная жизнь осталась почти неизменной. В 1917 году произошло нечто подобное: была отменена мифология без изменения реальной жизни. Поэтому смена мифологии на обратную, существовавшую до 17-го года, тоже не предполагает изменения реальной жизни, которая у нас меняется медленнее, чем во всем остальном мире. Подчеркиваю, в отличие от многих моих коллег я не склонен считать, что сейчас вместо мифа пришла правда. Я считаю, что вместо коммунистических мифов пришли, условно говоря, демократические, противоположные первым.

Сразу после путча мы лицезрели по ТВ глобальную мифологизацию событий: перенос мощей Серафима Саровского трактовался как знак обретения Россией новой истины — в результате божест-

венного провидения произошел путч и победа над ним, в результате путча обнаружилась Троица жертв. Эта интерпретация давалась по всем законам теургического действа и обладала абсолютным единством мифологической системы, которая стала господствовать на ТВ уже без всяких помех.

И, что самое парадоксальное, процесс смены мифологии произошел абсолютно безболезненно. До последней Пасхи я был глубоко убежден, что наша культура вернулась в состояние позднесредневекового теократизма и что сейчас Русская Православная Церковь займет узурпированное у

на моя родная» выражает суть этой мифологии не менее, а быть может, и более полно, нежели суть новой выражает программа «Вести».

Виктор Матизен (Россия). Скажите, каким образом, находясь в одном мифологическом пространстве, можно говорить реальные вещи о другом?

Кирилл Разлогов. Находясь в любом мифологическом пространстве, можно говорить любые вещи о соседней мифологии. Я не предлагаю новую мифологию взамен старой и не предлагаю истину взамен мифологии. Для меня в этом нет проблемы. Я в этом пространстве живу, и мне в нем хорошо и интересно.

Пионерская «Кино-Правда»

нее место КПСС. Я не учел, что она займет его в двух смыслах: как господствующая система новой идеологии и как то, что абсолютно не приемлется основной массой населения. Поэтому сегодняшний экран опять воспринимается массовым сознанием как глобальная ложь, навязываемая со стороны. И, как ни парадоксально, этой глобальной неомифологии опять противопоставляется фантом некой правды, которая спасет нас от панмифологического пространства современной экранной культуры.

Я лично полагаю, что как только эта правда займет экран, она опять превратится в неомифологию, потому что человек вне мифологии существовать не может, он тут же умрет. Это маятниковое движение на российском материале было начато Дзигой Вертовым: от первых «Кино-Правд» к «Человеку с киноаппаратом» и дальше к «Колыбельной». Поэтому-то я думаю, что культура сталинизма обладает истинностью — не в отношении к реальной бытовой жизни, а в отношении к реальному мироощущению, иными словами, обладает истинностью мифологии. И «Широка стра-

Виктор Матизен. Но если вы заменяете принцип истины принципом удовольствия, вы выступаете не как ученый-культуролог, а как гедонист-иллюзионист. Если вы не считаете истинным то, что вы говорите, то зачем вы говорите? Чтобы спровоцировать дискуссию? Но ведь бессмысленно возражать человеку, который утверждает, что все всегда лгут, поскольку это классический «парадокс лжеца». Если же допустить, что вы говорили всерьез, то вспоминается классический же отзыв одного логика на диссертацию другого: «Первая часть верна, но тривиальна, вторая нетривиальна, но неверна». Коммунистический образ мира внушался всеми средствами информации нашей страны. Мы называем его мифом, потому что, располагая более обширной информацией, чем, к примеру, Вертов, можем конкретно сказать, в чем он лгал и в чем просто не соответствовал действительности. Сейчас нам преподносят несколько разных образов мира: «Вести» — один, «Новости» — другой, газета «День» — третий, «Правда» — четвертый... Людей, которые погружены в один глобальный образ-миф, принципиально

изолируясь от других, все меньше. Поэтому, называя эти образы мифами, вы больше путаете, чем проясняете.

Кирилл Разлогов. Ну, если публика позволяет себя путать, значит ей так хочется. Конечно, в 20—30-х годах мифология была целостна, а теперь распалась. Но я боюсь, что распад поведет к новой целостности прежнего типа. И это серьезно.

Фоско Дубини (Швейцария). Но все-таки, подвержена ли система аудиовизуальных средств массовой информации такой же лжи, как система печатной информации?

Кирилл Разлогов. Изображение может врать так же, как печатное слово, это безусловно, и даже сильнее — из-за своей псевдодостоверности. Возьмите войну в Персидском заливе, транслировавшуюся западными телевизионными программами. И вся левая, и арабская общественность восприняли эту трансляцию как абсолютную ложь, а значительная часть западной публики — как правду. ТВ пытается лгать, обманывать, дезинформировать. Зритель пытается извлечь из этой лжи правду. До конца это никогда не получается, поэтому телевидение интересно смотреть.

Сергей Муратов (Россия). Революция в художественном постижении мира в нашей стране началась до октябрьского переворота, и выводить ее от 17-го года — опрометчиво. Экранная культура XX века берет начало в кинематографе и, может быть, в первую очередь в документальном. Второй революцией было телевидение, третьей — видео.

В начале документального кинематографа, как мы прекрасно знаем, стоят три имени: Льюмьеры, Вертов и Флаэрти. Люмьерам мы обязаны первым возгласом первого зрителя: «Вот перед нами жизнь как она есть!» — и я до сих пор не знаю более высокой оценки. Флаэрти был романтиком-руссоистом и защищал одинокого человека — дитя природы против бездушной цивилизации, но с формулой, что Вертов — авторское начало, а Флаэрти — примат действительности, я не согласен. Флаэрти снимал жизнь не такой, как она есть, а такой, какой он хотел ее увидеть. Это совершенно очевидно, если посмотреть фильм Джона Стоуна о том, как создавался миф «Человека из Арана». У Флаэрти в «Нануке с Севера» было гораздо больше Нанука, чем Флаэрти.

Дзига Вертов тоже был романтик. Но он был социальный романтик. Он не осуждал цивилизацию, а восторгался ею и пытался не защитить людей от нее, а приспособить их к ней. Он никогда не скрывал своего отношения к снимаемой им действительности и в то же время прокламировал съемку жизни такой, как она есть.

Двойная уверенность в том, что он снимает реальность и одновременно дает расшифровку этой реальности, приводила и приводит его оппонентов в ярость, поскольку у них в голове не укладывается, что документальный экранный образ обладает двойной природой. «Человек с киноаппаратом» — и самый документальный, и самый авторский из всех фильмов, которые я знаю.

Здесь много говорилось о том, что судьба Вертова была глубоко трагична. Но трагедия заключалась не только в том, что поэт революции стал ее жертвой, что от него отворачивались руководители Госкино, что заказчики отказывались принимать его фильмы, прокатчики — прокатывать, а зрители Вертова практически не видели. Трагедией, которую он ощущал острее всего, было то, что он был непонят и что никто не стремился его понять. Слишком несопоставимы были его эстетические прорывы с художественными представлениями критиков, для которых политика была единственной эстетикой. Вертов хотел изменить одновременно и жизнь, и кинематограф. Но его реформы в отношении жизни потерпели полный крах, потому что жизнь меняли не такие люди, как он, и не так, как ему бы хотелось. И этой новой жизни не нужны были его кинематографические реформы. Выдвигая понятие киноправды и говоря от имени революции, он не мог подозревать, что революция приведет к тоталитарному государству. И вместо школы общественной киноправды появится школа государственной киножи.

Я считаю, великое счастье, что Вертов, забытый на родине, был оценен на Западе как реформатор искусства и художник. Именно это не позволило официальной критике предать его окончательному забвению. Высокая оценка Вертова Западом тем более удивительна, что мало кто знал о 55-ти выпусках вертовского «Госкинокалендаря» — прообраза телевизионных новостей и о том, что в 1925 году он предвидел время, когда «записанные радиокиноаппаратом зрительные и слуховые явления можно будет передавать по радио всему миру» и что благодаря этому разделенные расстоянием люди смогут видеть, слышать и понимать друг друга.

Мы усвоили, что к Вертову надо обращаться, если хочешь узнать, как развивалось документальное кино. Но мало кто понимает, что к нему надо обращаться, если хочешь узнать, как оно будет развиваться.

Литературная запись В. Матизена

Л. Джулай

Испытание действительностью

Документальное кино 90-х

Свидетельствуют, что «жизнь после жизни» начинается в тот момент, когда субстанция души зависает над покинутым телом, уже с отстраненным любопытством разглядывая свое прошлое обиталище. Так и мы, отсеченные от бренных останков своего 74-летнего общества, тревожно толпимся в исторической операционной, пугаясь войти в уже разверстый черный тоннель: ожидает ли в конце его обещанный невиданный свет?

Эта мрачноватая аналогия, на мой взгляд, объясняет ту повсеместную ситуацию, в которой пребывают сегодня многие духовные и культурные институты страны и среди них — документальный кинематограф. Объясняет и ракурс документального мировидения, в котором осуществляется нынешний хроникальный репортаж с границы жизни завершенной и жизни предстоящей.

В методологии — науке изящной и бескровной — подобная операция называется выходом на вторую ступень рефлексии: «Я» анализирую поведение своего же «Я» в определенном ситуативном пространстве. Можно усложнить задачу, выйдя на следующий уровень рефлексивного отслеживания: «Я», наблюдающий, как «Я» провожу самонаблюдение, и так далее... Повторюсь, что в размышлениях эта операция безболезненная и, более того, доставляет наслаждение уму.

В практическом же проживании, в бытийной форме рефлексия более чем болезненна, и искусства, чувственно связанные с реальностью, не могут не отреагировать на тревоги времени. То же самое можно сказать и о современном документализме: прячет ли он эмоции за непроницаемостью протокольного стиля или, напротив, впадает в крайности истерических обвинений и саморазоблачений. Затронута его нервная система, разлажены отработанные механизмы получения информации из реальности, считывания ее, ответной реакции в художественной форме.

Документальное кино действительно находится в пограничном состоянии, вероятно, потенциально творческом, о чем свидетельствует появление ряда заметных произведений. Но они и родились в ответ на испытания действительностью, в ответ на удары «сверхновой» истории, которые пришлись не в бровь, как говорится, а в глаз. Да, именно в киноглаз, в прокламируемую десятки лет сотнями творческих биографий советских документалистов этику и эстетику правдивого отражения действительности, пусть даже правдивость эта сознательно или подсознательно корректировалась передовицами «Правды».

Увы, киноправда оказалась одним из многих советских мифов. И в ситуации отмены силовых табу и вынужденных цензур пригрезилось увидеть документализм очищенным от старого багажа и способным взять легкий и вольный старт к истине.

Однако, споро отряхивая «пережитки прошлого» и постановив начать заново, перестроечно — и не только в кинематографии! — не потрудились всерьез задуматься, а что унаследовали: обременительный, а то и порочащий хлам или безоговорочно ценный, ибо выстраданный опыт? И действительно, понимаем ли мы, что в отношении к старому багажу перепроверяется наш собственный ценз политической и культурной грамотности? Что багаж, скажем, киноисторический — соответствует ли это главенствующим сию минуту общественным настроениям или нет,— содержит и сохраняет в себе законченный образ ушедшей, но имевшей место конкретной исторической и культурно-эстетической реальности, более во времени неповторимой и невозобновимой, а потому заповедной?

На мой взгляд, самоценен и небесплоден любой пласт развивающегося искусства каждого без исключения политического этапа истории страны. «Тоталитарного искусства», может быть, даже вдвойне. По самым разным соображениям. Документализм эпохи социалистического реализма ценен в особенности.

По большому счету проблема эта и не обсуждалась, разве что на уровне навешивания ярлыков. Необольшевистски настроенный охлос, сносящий с постаментов «железного Феликса» или «Калиныча», с прямолинейной грубостью осуществляет ту же разрушительную по отношению к истории функцию, что содержится в рафинированных действиях иных кинематографистов, творящих свой художественный произвол и свой скорый суд над отфиксированной на пленке реальностью и ее героями — партийцами, ударниками, стахановцами, целинниками, покорителями, освободителями и пр.,— действительными и главными социальными персонажами документального экрана, кинокамерой в немалой степени возведенных на ныне рухнувший пьедестал.

Еще и еще предстоит задуматься о подлинной роли документальной кинематографии в бытовании нашего государства — советского града Китежа; как помогал кинодокумент созидать его, укреплять, а теперь, похоже, и хоронить. Пленка ведь не только горит, но и хирургически препарируется — и новой технологией, и «новым мышлением», да так, что только всплеснешь руками: «А был ли мальчик-то?» Да был ли победный салют над столицей в мае 45-го? Да был ли в космосе и был ли там первым советский Юрий Гагарин? Да стекались ли к мавзолею со всей Москвы нарядные девочки и мальчики в выпускную, лучшую ночь юности?..

Самое же парадоксальное в том, что уличенное и изобличенное, как бы даже покаявшееся в своих многочисленных инсинуациях, документальное кино не в силах выбиться из колеи, прокладываемой колесницей государства, уже назвавшего себя свободным и демократическим. А потому в ситуации, которая привлекает его к внедрению в общественное сознание новых исторических трактовок, торопливых, а потому, возможно, и не совсем добросовестных, в этой ситуации документалистика демонстрирует неумение, нежелание воспринимать собственные уроки. Уроки и сталинского, и застойного, и перестроечного периода.

Повторяю, и перестроечного... Был Взрыв. Теперь мог бы быть Взлет. Мог бы быть, но о предчувствиях и прогнозах скажем позже.

●

Историческая кинопублицистика — один из активно развивающихся жанров последнего времени. Политические перемены, идеологические подвижки, в целом благодатные, открыли для исследования новые временны́е пласты — события, судьбы, имена,— либо вовсе не отслеженные кинохроникой, либо зафиксированные, но засекреченные по разным причинам, либо оставшиеся на эмульсии тенденциозно искаженными. Можно перечислить десятки лент с новыми для экрана (но «старыми» для истории!) персонажами. Чересполосица их просто поразительна: здесь члены убиенной царской фамилии, ленинские сподвижники, жертвы сталинского террора, запрещенные литературные имена, русская эмиграция разных поколений, служители религиозных конфессий, лишенные авторства изобретатели, замалчиваемые актерские судьбы, трагические одиссеи репрессированных народов и прочее.

Своеобразие данного периода и заключается в том, что обнажившиеся как бы наново, нами первооткрытые, эти исторические пласты врезались в не менее сложную для понимания современность. Это ведь немыслимая по психологической нагрузке задача: Столыпин, Бухарин, Троцкий — еще актуально; Горбачев, Ельцин, Назарбаев — уже исторично. Историческая актуальность требует совершенно иных параметров восприятия и объяснения и выталкивает документальное кино в новые мыслительные парадигмы.

Так же важно сказать и следующее: было бы большим соблазном присудить лучшие фильмы последних лет новой политической эпохе, оставив прошлому — худшие или неудавшиеся, но нет... Все сегодняшнее кино — как яблоко от яблони — от исторического ствола советской документалистики, ныне подрубленного и политикой, и коммерцией. И обозревая ряд, на наш взгляд, примечательных для анализа лент, все время придется оборачиваться назад, заглядывать в старые яуфы, хотя и тщательно перепроверяя привычные искусствоведческие дефиниции, а то и просто отказываясь от многих прежде удобных стереотипов.

●

Итак, договорились оглядываться назад в надежде, что не все рассмотрели и не все поняли в истории страны, в истории документального искусства. Что же касается обещанного света в конце тоннеля... Нам долго еще предстоит существовать в руинах памяти, оставшихся после социального землетрясения. И приводя в норму наше существование, подумать бы о цивилизованной технологии обустройства. Что же мы все рушим и крушим до основанья, до чиста поля... «Там», у «них», на которых настроена путеводная звезда нынешних лидеров, много раз подумают: какую развалину разобрать, а какую подпе-

реть, подправить, чтобы осталась и собой свидетельствовала. Там — старые фундаменты опора новым стенам.

Вышесказанное — преамбула к телевизионному сериалу пост-августовского ЦТ под названием «Пережитое». Его премьера прошла необычно и в необычный, лишенный прежнего праздничного статуса день — 7 ноября 1991 года. Отменены парад и демонстрации, ликующие репортажи и величественные модуляции дикторских голосов. Вместо этого в течение дня — семь инъекций сериала от 15 до 30 минут, созданного разными авторами и в разных стилевых манерах, объединенного лишь единой заглавной шапкой и общим названием-темой «Пережитое».

Среди авторов сериала есть люди и молодые, и пожившие; имена для документального кинематографа новые и такие известные, как И. Беляев и М. Голдовская. Видимо, задача сериала формулировалась с достаточной степенью свободы. Отдельные фильмы не подгонялись один к другому, каждому позволено было предъявить свой духовный опыт понимания пережитого. Итоговый результат — красноречивая демонстрация освоения темы на разных уровнях. Тем-то сериал для нас и интересен, что в нем представлена свойственная времени шкала исторического сознания вообще и, в частности, людей, работающих с кинодокументом.

В этом смысле видеофильмы «Пережитое» можно рассматривать как своего рода антологию проблем современной кинокультуры, выражающую характернейшие ее типологические качества. К тому же телевизионное происхождение этой ленты в данном случае только расширяет контекст обсуждения проблем кинодокументализма: ведь реальное функционирование фильма сегодня происходит только на ТВ-экране и в рамках телепрограммы, насыщенной, как никогда, информационными и публицистическими компонентами.

В телепоказе на любой фильм, и кино- и теле-, влияет прежде всего контекст программы, тогда как в условиях кинопоказа он равен самому себе. Такова неизбежная плата за эфирный прокат. Здесь фильм может и выиграть, и проиграть, даже вне зависимости от собственных достоинств и недостатков. Успех может решить просто удачное место в сетке вещания, телевизионное же «неудобье», наоборот, пригасить его. Секреты эти давно уже практикуются составителями программы, и не раз уже, чтоб посмотреть конфликтный фильм, мне приходилось заводить будильник на ранний, а то и сверхпоздний час, чего, разумеется, массовый зритель делать не станет. Цензура осуществляется и так... без цензуры. Но это к слову...

Организация премьеры фильма «Пережитое» свидетельствует о лояльнейшем отношении к этому произведению. Кстати, менее чем через месяц он был повторен, но уже в «горизонтальном» варианте, в течение нескольких вечеров.

Примечательна уже сама киношапка сериала: взятый из видеоклипа «Аквариума» кадр-парафраз: Гребенщиков со товарищи бряцают с тендера доходяги-паровозика: «Этот поезд в огне, и нам нечего больше терять...» Голые ступни сеятеля, широко шагающие по пашне. И еще — древесный лист, сорванный ветром (ассоциативно еще прочитываемый как «красный лист календаря»), который в мультипликационном кружении превращается в трагически распластанную фигуру — образ человека, захваченного историческим смерчем. И вот этот-то образ высветил для меня главную беду и тревогу современной кинопублицистики, в которой сошлись, соединились, слились в единое пространственно-временное поле историческое Вчера и историческое Сегодня,— неопределенность профессиональных координат человека с кинокамерой.

Мне кажется, что не все авторы сериала, и не только они, готовясь к рефлексивному анализу пережитого страной, поняли существенное обстоятельство, а именно, что и они захвачены этим смерчем, что и они — персонажи определенного исторического потока с весьма ограниченным обзором действительности, и что — в порядке самокритики — могли бы изобразить мультипликационного человечка из заставки сериала с кинокамерой в руках.

Можно понять и объяснить романтику кинозрения наших классиков, «созидавших образы социалистической действительности». Вспомним символические для истории кино кадры-автографы: эффектно-кожаный Дзига Вертов с треногой — так одевались герои времени, летчики, полярники, танкисты; или вдохновенный профиль снимающего Романа Кармена, исполненного спокойной уверенности, что правда сама собой накручивается на бобину.

Труднее понять, отчего в этом так уверены, самоуверенны их внучатые ученики, осуществляющие, по одному точному определению, лишь «визуализацию персоналистской утопии

«Пережитое» (видеофильм в семи сериях). Художественный руководитель С. Белянинов. ТПО «Публицист». 1991.

тоталитарного общества». Персоналистской утопии — вместо коммунальной, но чем она вернее или ближе к киноправде?..

Переоценка автора как личности, вероятно, самое принципиальное из того, что характеризует нынешний кинопроцесс. И фильмы это свидетельствуют — не только своими плюсами, но и минусами... Новыми плюсами и новыми минусами.

Не хотелось бы «на заре свободы» прививать документалистике комплекс неполноценности, но хотелось бы уберечь ее от демиургических амбиций — «камера глаголет истину», «камера судит прошлое»... Не угодить бы в прежние ловушки... Но надо сказать, что действия раскрепощенных документалистов порой парадоксальным образом напоминают своих несвободных предшественников, во всяком случае весьма охотно прибегают к их арсеналу.

Мы-то знаем, сколь коварна киноретушь. Останови кадр, и весьма мудрый человек замрет с идиотски отвисшей губой. Измени скорость продвижения пленки, и кто-то, хоть спринтер, будет беспомощно топтаться на месте, а кто-то неоправданно мельтешить. Невинные фокусы, рожденные на монтажном столе, не раз применялись в нашем политическом кино и всегда с пропагандистским прицелом, по убеждению или принуждению. Можно назвать А. Медведкина, С. Юткевича, М. Ромма, да весь синклит документальных классиков и старшего, и среднего поколения... Но... Какое-то сдерживающее «но» в этих монтажных выпадах все же было, и пользовались ими довольно экономно, как оружием против «чужих».

К тому же сама природа «аттракционности» и сталинского, и застойного кино заключалась скорее в котурнизации материала, доходящем до абсурда величании людей и событий. Новое кино предпочитает аттракцион разрушения, деконструкции киноизображения.

...Вот команда Брежнева степенно поднимается по ступенькам мавзолея. Взошли, раскланиваются, посылают ручкой привет народу и вдруг начинают пятиться задом и исчезают в зеве портала, как будто втянутые в него мощнейшим пылесосом,— это эпизод из 1-й серии «Пережитого» (режиссер М. Ардагов). Смешно? Вообще-то старые люди, к тому же поверженные с высот власти, многое делают нелепо и некрасиво, если глядеть на них жестким, критическим взглядом, не смягченным и каплей «милости к падшим»: смешно обнимаются и целуются, преодолевая тучность, исторгают по каждому поводу сентиментальную слезу, клацают зубными протезами... Никому, пожалуй, так не досталось в нашем кино, как геронтологическому Политбюро времен Брежнева: обильно заснятые в свое время церемонии встреч, награждений, чествований стали объектом карикатурного монтажа, язык которого быстро и злобно схватывает политизированный зритель. Инфантильное сознание легко усваивает такой а-ля-японский способ расплаты с власть предержащими — физиологическое осмеяние. Но ведь нашим мосфильмовским кумирам карьера Рейгана не грозит. А если мысленно врубить «исторический пылесос», то уж можно всех стянуть с пьедестала, над всеми всласть посмеяться — над Горбачевым с его родинкой («карта СССР после перестройки», по анекдоту), а уж над бывшим мэром Поповым... (Нечто подобное мы и увидели в фильме «Принципы».) Никто не застрахован от оплеухи в ставшей уже привычной атмосфере поношения исторических лиц.

Разумеется, не кинодокументалистика закоперщик этой атмосферы, но ей бы, отстрадавшей свое, удержаться на грани, сохранить достоинство, этику, о которой так много и хорошо говорили в 60-е годы: вставали на защиту безымянного симпатичного толстяка у колонны Большого театра, объедающегося мороженым («Хроника без сенсаций»); спорили, можно ли демонстрировать «акт поцелуя» без санкции влюбленных... Не верится, но было это, было...

Фильм А. Павлова «Принципы» содержит в себе эту самую двойственность переломного этапа — и в понимании функции хроники, и в желании вырваться из ее уз. С одной стороны, добросовестно, внимательно, с настроением отслеживаются жизненные реалии с бросающимися в глаза еще непривычными приметами падающего уровня жизни — бедные старики, уличные попрошайки, арбатские куплетисты, палатки беженцев у Кремля... Точно отобраны и главные действующие лица политического просцениума: излагают свои постулаты, убеждают, обаяют, спорят М. Горбачев и Е. Лигачев, Э. Шеварднадзе и А. Яковлев, И. Полозков и Н. Травкин, Г. Каспаров и Н. Андреева. Но интуитивно автор выходит и на персонажей второго ряда, которые в то время еще находились вне окуляров всеобщего зрения. Так, не выделив именным титром, но все ж одним из первых фильм выделяет в «массовке» дебютирующего на политической арене В. Жириновского.

В ленте текста нет. Поэтому утверждать,

«Принципы». Автор сценария и режиссер А. Павлов. Оператор В. Извеков. ЦСДФ, 1990.

что авторский замысел — показать ярмарку политического тщеславия, с точностью не могу. Но панораму, так сказать, «сиюминутного времени» фильм дает — широкую, живую, выразительную. Так что как хроникер Павлов внес лепту в документальную историю своей страны. Может быть, кому-то другому весьма пригодятся его съемки, как самому Павлову — кадры его предшественников по профессии: как ведь кстати нашелся эпизод вручения ордена Горбачеву — Брежневым. И Хрущеву — Калининым... Верно говорится, не плюй в колодец...

С другой стороны, что сказать о Павлове-историке, политологе... Исторический ракурс фильма — увы, комического рода, что-то в духе «политого поливальщика»: то «сталинские соколы» взбегают на трибуны мавзолея, то хрущевские. Правда, убегают не пятясь, как в «Пережитом», а нормально, передом... Вот и вся разница. Этот прием давно уже навяз в глазах и устарел, и не потому, что девальвирован частым повтором, а просто не имеет особой глубины...

И «Пережитое», и «Принципы», и целый ряд других картин, лучших или худших, остро заявляют для обсуждения крайне важную в постперестроечный период проблему, а именно: допустимую степень интерпретации хроникального кинокадра. Отрыв изображения от исторического контекста и эксплуатации его в другом смысловом ряду. То есть целый набор ситуаций, подразумевающих опасность раздокументирования документа.

Сериал «Пережитое», как было сказано, являет собой целый набор концептуальных подходов документалистики к проблемам политической реальности, применяемых последние пять-шесть лет. Здесь мы можем встретить примеры монтажного примитивизма, на заре киноперестройки казавшиеся невесть какими смелыми. Так, если показывают арфистку Веру Дулову, то струны ее невинного инструмента рифмуются с колючей проволокой гулаговских застенков, а если Сталин глядит в прицел подаренного тулячками ружья, то встык клеятся портреты его жертв. Уже набили оскомину переходящие из фильма в фильм ряды монтажных аттракционов, собранных из хроники тридцатых. Любопытно, что, замыкая свое творчество в рамках примитивного, хотя и цельного исходного материала, занимаясь его демонтажем, авторы подобных работ не замечают, что обрекают себя на столь же примитивное ответное решение. Они становятся пленниками материала, будучи не в силах преодолеть его природу. И тогда возникает вопрос, а что же, собственно, вносят они нового в наше понимание сталинизма или брежневизма своими облегченными трактовками, когда любой журнал или фильм, скажем, тридцатых годов — со своими титрами, заставками, дребезжащей звуковой дорожкой, неподражаемой дикторской интонацией, то есть со всей своей аудиовизуальной аурой,— говорит куда больше и о реалиях времени, и о его мифах, и о его лжи... Так что вполне можно обойтись без «поводырей», которые просто нахлебничают, переклеивая кадры, добытые поносимыми теперь учителями.

Отозвались в «Пережитом» и новомодные тенденции коммерческой закваски. И. Беляев, поднаторевший в лирико-романтических вариантах хроникальной летописи, не без основания полагает, что прежние трактовки изрядно зрителю надоели и никакой веры у него не вызывают. Ну, а как сегодня привлечь внимание если не мистикой, чертовщинкой? Свой фильм (пятый) он называет «Человек или дьявол?». Конечно же, речь идет о Сталине, полмира державшем в раболепном почитании и страхе.

— А не было ли в том дьявольского наваждения? — спрашивают кинематографисты у внука Сталина А. Бурдонского.

— А почему бы и нет? — вполне серьезно отвечает внук. Похоже, повышение в родословном статусе его не пугает. Над его головой висит резная маска с сатанинским оскалом. В конце фильма в нее будет впечатана фотография дедушки.

Авторы упорно навязывают определенный ключ разговора и генералу, оборонявшему столицу: «Какая-то магическая сила спасла Москву...» Генерал стесняется непривычной концепции, но пытается соответствовать: магическая сила это, мол, страх пули, да не немецкой, а от своих, от заградотряда и что-то в этом роде, будто неловко повторить общеизвестное и бесспорное — Москву спасла самоотверженность простых солдат, невиданный подъем национального духа, собранные в единый кулак все военные ресурсы.

...В церкви идет панихида по жертвам репрессий. А в музее восковых фигур хохочущий Сталин. «Сталин умер, но дело его живет»,— таинственно поясняет зрителю депутат в рясе Глеб Якунин. И чеканный шаг кремлевских часовых в финале мы должны почему-то принять за достоверный цокот дьявольского копыта.

Инфернальность образа «отца народов» как трактовка существует в определенного рода изданиях. Но в историческом кинодокументализме это, право, новация... Так и хочеся сказать: «Кино устало!»

Однако есть в сериале один фильм — он

финишный, седьмой, который, как мне кажется, при минимальных авторских усилиях достигает сильного художественного впечатления.

Команда из Авторского телевидения (режиссер А. Гиганов и журналист И. Кононов) установила на Красной площади «будку гласности», работающую по принципу фотоавтомата. Каждый желающий, а таких образовалась целая очередь, регулируемая даже милиционером, входит в кабинку, нажимает кнопку готовности и обращается в видеокамеру с речью ко всему советскому народу. Самые обычные люди, по традиции пришедшие в отмененный праздник на главную площадь страны, старые и малые, всерьез и дурачась, зачитывая лозунги разного содержания, манифесты, жалобы, пытаются по-своему сформулировать свои ощущения, мысли, тревоги о пережитом и будущем.

В совокупности этих съемок, если хотите, и сложился исторический портрет народа — не придуманный, не лакировочный, не сусальный, а полный живой конкретики слов, произношений, жестов, одежд. Прием прост, а результат — эффективен...

●

Политический спектр документального кино достаточно широк и будет много шире. Зарегистрируем это как реальность, которая, однако, выдвигает малоосмысленный комплекс профессионально-этических проблем. И как тут создатель фильма соединит свои политические пристрастия с кодексом профессионального поведения — вопрос вопросов.

Проблема авторства приобретает совсем новые очертания, когда она связана с реализацией гражданских и политических свобод. Об этом уже пришлось серьезно задуматься в ситуации, которая возникла на фестивале российских документальных фильмов (Екатеринбург, октябрь 1991 г.) при показе и обсуждении лент «Предчувствие» (Красноярск, режиссер В. Кузнецов) и «Костер и истина» (ЦСДФ, режиссер В. Рыжко). Зыбкость между эмоциональностью и манифестационностью несомненно идеологических фильмов была тенденциозно обобщена в публикации в «Экране и сцене», совершенно незаслуженно унизившей важное и сложнейшее по нашим временам профессиональное мероприятие — российский фестиваль — как... черносотенное.

Словом, многострадальный жанр кинематографической историографии не избавился ни от одной из своих классических проблем. По большому счету — и от проблемы политической цензуры, которая осуществляется в более привлекательных и свежих, нежели прежняя единопартийная, масках политической причастности. Провозглашенный плюрализм, конечно же, важный шаг к свободе. Но теперь дисциплина взгляда регламентируется на уровне самих партийных и общественных формирований, все активнее использующих экран как средство агитации и пропаганды, ведь рецепт политической эксплуатации документального экрана — известен.

Почти вслед за «Пережитым» телевидение показывало сериал Би-би-си «Вторая русская революция». Неизменная корректность — Лигачев ли на экране или Ландсбергис. Слово дано каждому, и монтажную «фигу» никому не подсунули. (Может, от того, что «там» это чревато штрафом?) Ни одного жанрового сбоя, строго выдержанный стиль объективного обозрения. Своя трактовка наших перестроечных событий у англичан, конечно, имеется, и политологически она не самая глубокая, но присущее авторской самооценке понимание — «мы со стороны», «умом Россию не понять» — внушает доверие к объективности материала. Мнение — мнением, факты — фактами. Такой фильм может защитить достоинство документального кино, хотя откровением искусства не является,— здесь мы проявим вполне оправданную национальную привередливость...

Мы привыкли к другой документальной драматургии, к другому накалу эмоций. Просто зеркальности документального отражения нам мало — хочется еще смеяться, плакать, умиляться, словом, сопереживать. Ну, вспомним хотя бы эмоциональный спектр замечательной «Улицы Поперечной» И. Селецкиса — вот наш идеал. И как его совместить с принципиальной чертой «британской вежливости» — не подавлять личным мнением, не навязывать собственных оценок, оставаться собирателем фактов, летописать по наследной обязанности хроникера?..

«Вторая русская революция». Продюсер Пол Митчел. Би-би-си. 1991.

Михаил Гуревич

Независимые

«Пластилиновую ворону» знают и любят, кажется, все, она сравнима по всенародной приязни с бессмертным сериалом «Ну, погоди!». С нее и пошла слава Александра Татарского, тогда еще режиссера-дебютанта, перебравшегося из Киева и осевшего на мультстудии московского телевидения. Но мой любимый фильм — через один от «Вороны» — куда менее известный народу, однако вполне оцененный международным цеховым сообществом, получивший на Лондонском анимационном «Фестивале фестивалей» уникальный диплом лучшего фильма 1984 года,— «Обратная сторона луны». Там, помню, разыгрывается в «быстрой живописи» эдакая условно-кавказская (грузинская?) история или даже не история, а просто блистательная комическая, где сюжет почти заменяет — или им становится — игра формы и стиля, элегантное хулиганство, каскад иронических трюков, стремительный перепрыг из кадра в кадр, из формы в форму, из личины в личину, наконец, из фантазии в явь и обратно — и вдруг все завершается без видимой связи с предыдущим панорамой по «профессиональной кухне», по мультмастерской и крупным планом лунной карты с черной дырой ее «обратной стороны». Эта немотивированная концовка и делает весь фильм.

...Фазы из «Луны» (чистовые рисунки на целлулоиде, которые и ложатся под камеру) потом висели у меня в комнате на стене и неизменно радовали глаз. Не очень понятно, чем именно: всего-то один маленький человечек на пустом листе в двух-трех невероятных позах...— не иначе как просто излучали энергию, что называется, в чистом виде. Я жил тогда на улице академика Королева, чуть дальше за Телецентром, где уже кончается торжественная бетонка и еще метров на сто тянутся жилые хрущобы, а по другой стороне, на пустыре, стоят две неказистые трехэтажки, называемые в останкинских коридорах «барак». В этих домах до сей поры обретаются какие-то телеслужбы. А лет 5—7 назад там сидела «группа Татарского» — на «Мульттелефильме» их так и называли «барак». Они не чувствовали, похоже, себя уязвленными ни местом обитания, ни кличкой; напротив, радостно уединялись на отшибе — в своем кругу и в своем деле.

«Они» — это небольшая странноватая по виду и нравам компания — человек десять. Заправляли тут сам Саша Татарский и неформально Игорь Ковалев, друг-соавтор; оба киевляне, оба молоды и дерзко талантливы, а потому не слишком удачливы в официально-профессиональной карьере. Однако Игорь правдами-неправдами (без прописки) закончил Высшие курсы, а Сашу туда так и не взяли, но приютили на ТВ, и после незаконно яркого дебюта и в силу природного нахальства он обрел вдруг относительно прочное положение — то есть возможность некоторой независимости — и использовал его, как хотел. Он пустился в заведомо некомфортабельное, зато по возможности автономное плавание и начал исподволь сколачивать свою команду. Откуда-то появились, «соткались из воздуха» молодые архитекторы, готовые переучиваться и сидеть за мультстанками дни и ночи; возникли некие самостийные курсы (дело редкое и трудоемкое донельзя; даже хорошо накатанные союзмультфильмовские, до поры вообще единственные, к тому времени уже буксовали, пропускали годы, сокращали выпуски, хирели). А «барак» молодел — появлялись вовсе юные, вчера из школы, мальчики-девочки, через считаные месяцы начинавшие пахать, борозды не портя. Тут они не работали — жили. Суматошно, нервно, весело.

Я заходил к ним (благо без пропусков) и по соседству, и по влечению душевному — подзарядиться энергией. В «бараке» было хорошо. Я уже писал тогда о мультипликации, писал и говорил довольно злые вещи о потоке «мультятины», зная, какие невероятные дали открываются в любом кадре Норштейна или Хржановского, Мак-Ларена или Дриссена. Писать было почти некуда

и не для чего, говорить тоже было почти что не с кем — узкий кружок коллег лишь кое-как складывался; а тут царил тот дух вовлеченности в дело, когда и прилично, и увлекательно о нем думать и спорить без различения времени суток, окружающей обстановки, имен и чинов.

Я полюбил их. Точно так же я любил их фильмы, видя все их наличные и возможные грехи. Но зато как отменны в своем качестве! Пожалуй что уникальны.

Саша и Игорь культивировали как бы чистую комическую, в ее благородной первозданности и наготе — так сказать, мультклоунаду. Они это скорее чувствовали, чем знали (потом появится третий, кто все рационально объяснит,— Анатолий Прохоров, теоретик, ставшийся редактором, вернее, продюсером-культуртрегером), но работали в точности по классическим лекалам пантомимного жеста, коверного трюка, клоунской маски, шутовского смеха. При этом работали не простенько, отнюдь — весьма изощренно, в полном диапазоне обертонов и подтекстов. Культурно работали. Потому, кстати, иных коллег шокировали, казались странно-опасными; но потому же и ворвались легко и стремительно в мировую элитную касту мастеров.

Мне тогда еще бросилось в глаза редкостное (счастливое?) совпадение: сугубо авторский, единичный стиль, органичная творческая манера — и нежданный демократизм, открытость, легкость; когда не надо подгонять друг к другу, многим жертвуя, самовыражение и зрительскую завлекательность. Иными словами, сам Бог велел таким художникам ваять бестселлеры, не теряя при этом своего лица. В том, похоже, и был уже их собственный стратегический расчет — сознательный ли, интуитивный ли — на свое дело. На свою полноценно-поточную студию — так сказать, авторско-коммерческое направление. Тут свой риск, но зато и ставки высоки, да и сама игра увлекательна.

К раннеперестроечным временам, когда вроде бы становилось можно не только хотеть, но и пытаться, им уже было и тесно, и скучно в Останкине, даже в «бараке». Профессиональное реноме уже имелось; и Союз кинематографистов бежал в авангарде прогресса, что могло служить хотя бы моральной поддержкой. Больше не было, кажется, ничего — кроме... энергии не знающих правил и удачливости, не ведающих брода.

О всех перипетиях не осведомлен, но так или иначе к осени 1988-го новая студия «Пилот» была не только образована, но даже зарегистрирована и работала. Одна из первых «независимых», под крышей «Видеофильма», тогда тоже только-только образованного. И пошло-поехало...— вместе со страной и народом по ухабам большого пути. Почти сразу назвались было кооперативом, чтобы развязать руки — да тут же и попали под приснопамятный указ, приравнявший кинопроизводство к наркотикам и оружию. Потом налоги, потом фонды заработной платы, потом цены — далее везде. Выжили; выживали на каждом этапе. Точнее, не выживали — работали. Строили студию, учили и учились, делали фильмы, получали призы, заключали контракты.

Уже вошло в анекдот и суеверие: два отделения «Союзмультфильма», рисованное и кукольное, много лет располагаются в двух церквях — на Каляевке и в Спасопесковском. И поди ж ты, для новой студии после долгих поисков не находится ничего другого, как третья церковь — в Малом Вузовском, около достославной Хитровки. Не без сомнений они туда вселяются, решив — лучше мы, чем склад и разрушение; заранее готовы вернуть по прямому назначению, выстроив свое, а пока что реставрируют на целевые деньги Госкино, но и собственными нервами и силами.

Сейчас в общей упряжке «Пилота» уже больше ста человек; сняли полтора десятка фильмов и отхватили много наград-призов; есть и контракты, и покупатели — и у нас, и «там». Каждый день преподносит свои сюрпризы, но дело движется. Бог даст.

Мне было любопытно и странно наблюдать их — Сашу, Игоря, Толю — в новом качестве продюсеров, кинодеятелей-предпринимателей. Они как-то резко, особенно Татарский, стали выделяться в окружающей толпе. Не нуворишской спесью, нет, но особой повадкой — раскованного и занятого человека. Очень самостоятельного — самостоящего и прямоходящего. Кое-что и пугало, и раздражало, да хотя бы некоторая зацикленность на «делах», на расчетах и прочем; и отчуждение проклюнулось, вернее, отъединенность, дистанция. И казалось — боялось! — что происходит необратимое, художник вянет, перерождается в другую породу, в другое тесто. Но нет, в отличие от многих, они как-то удержали себя в себе. Их расчет был — продаваться задорого, то есть заставляя принимать-покупать такими, какие есть. Верный расчет.

В первом пилотском «Лифте» — альманахе микрушек-анекдотов — отдав «молодым» почти все, сам Татарский сделал лишь один, последний сюжет и сделал «на ять».

Помните? — воздушный шар и гротеск-

ная команда в его корзине. Буря бушует, вороны протыкают оболочку. Падаем! — и спешно выбрасываем балласт (хоть бы и друг друга). Не помогает! Тогда письмо в бутылке — увы, летящее вровень, с той же скоростью свободного падения. Но, о чудо, появляется вертолет-керогаз — вызывали? И... оттуда им передают по ручному конвейеру еще и еще балласт. Выкидываем — и помогает!.. Помимо отменного темпа, блеска трюков и чистого юмора — это ли не точная реприза о времени?

А Игорь Ковалев тем временем делал совсем другое. Выше я сказал, пожалуй, чересчур категорично,— о чистом комизме. Но все всегда сложнее. Игорь — оригинальный художник, график сюрного мрачноватого юмора. Года полтора-два, иногда отрываясь на общую заказуху, он рисовал почти в одиночку, лишь с самой необходимой помощью свой фильм «Его жена курица» — вещь штучную и совсем особенную, приведшую чуть не в ярость одних и в восторг других. Чисто профессиональное, и шире — артистическое мастерство, уровень, класс очевидны были для всех. А мне лишь позже открылась и отозвалась печальная прелесть этой очень простой истории — сквозь паутину насыщенно-сложной графики и остраненно-жесткого ритма. Премия киевского «Крока», Гран-при Оттавы-90. Поздравляли Ковалева, но это уже была и марка, фирменный знак «Пилота» — студия знала, в какое «убыточное» дело она вкладывала время и силы, отрывая их от «коммерции».

Позволялось ли такое лишь «отцам-основателям»? Теоретически (и, уверен, искренне) право на свой проект заранее признавалось за каждым, доказавшим дееспособность; практически... Бог весть, во всякой семье свои счеты. Игорь сел ваять следующую нетленку — расплачиваясь, впрочем, и по заказным долгам, Саша все не доберется до давних заветных планов.

Надо сказать и о других. О Мише Алдашине, Андрее Свислоцком, о Жене Делюсине, Владике Барбэ, Диме Наумове — бывшей «барачной» молодежи, а теперь, через пяток лет,— мэтрах, режиссерах и аниматорах-учителях.

Миша Алдашин дебютировал (вместе с Пэдом Пэдмансоном) — замечательно чистой, прозрачной лентой «Келе» по чукотскому фольклору — на «Союзмультфильме», но далее там не был востребован и пришел в «Пилот», чтобы через год-другой стать едва ли не главной ударной силой.

Владик Барбэ сделал еще на ТВ почти гениальную — ей-ей! — миниатюру «Гром не грянет» — «Репка» по-кулуарному, это такая авангардная вариация бессмертной сказки, думаю, лучшая реализация известных строк: «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью»! Барбэ запустил в «Пилоте» малышовый альманах-сериал «Кубик-Рубик — клоунада», а теперь уже открыл собственное дело, но все равно оставаясь близким, своим.

Дима Наумов, тоже самостийно гуляющая кошка, человек царапающей и, я бы сказал,

Художественный руководитель студии «Пилот» Александр Татарский

упорной самобытности. Его странный сюжетик из первого «Лифта» о приключениях, жизни и смерти бумажного рубля, тогда казавшийся сюрной шуточкой, сегодня глядится пророчеством, диагнозом. Сейчас, тоже отделившись, с маленькой командой и в маленькой сараюшке (кстати, по соседству с «Пилотом» — и не только в прямом топографическом смысле) снимает — ни больше, ни меньше — полнометражку по роману

Кафки «Замок». И любопытно получается, черт возьми!

Женя Делюсин, Андрей Свислоцкий... Оба стали мастерами-аниматорами высшего класса, а затем и режиссерами. У одного есть уже свой фильм, другой заканчивает, но оба — коренники в студийной упряжке.

И еще, и еще... О производственных и коммерческих директорах, об операторе Голомбе, одном из старейших профессионалов, с неожиданным азартом и легкостью

«Обходчик»,
режиссер Александр Татарский

вошедшем в эту команду. Тут, честное слово, замечательное сплетение характеров и биографий, свои коллизии и разломы; но о них когда-нибудь потом. Сейчас я портретирую не людей, но дело.

Это поточное производство начиналось — прежде открытия студии! — с курсов. Через них прокрутилось уже несколько десятков человек (при том, что всего профессионалов этого рода было в СССР в 1990 году что-то 120). Прежние «молодые» аниматоры-исполнители стали сначала учителями, потом режиссерами. Свежая кровь вливается постоянно; кто-то приходит уже готовеньким и остается в деле. Команда как целое, как клан как бы не стареет вовсе. Но субординация тут не возрастная и не вполне должностная, скорее цеховая: мастер — подмастерье. Сегодняшнее название — «Анимационная школа-студия» — не лукавство. Когда они говорят, что делают не фильмы, а людей,— это вовсе не фраза, это правда. И очень продуктивная тактика. Сегодня в «Пилот» приходить, как когда-то в «барак», тоже приятно и полезно. При всей суматохе и толчее доброй сотни людей ты ощущаешь почти семейную теплоту, или, как прежде бывало в коммуналках, почти коммуну, обособленно-общую жизнь. И всласть потолкавшись в суете этой церкви-фабрики, в середине весьма трудоемкого производства, вдруг ясно ощущаешь, что тебя так влечет: это очень живое дело. И четкое. Солидное, одним словом. Оттого, надо думать, место это стало центром притяжения, заместив прежние административно-авторитетные центры.

Это место, это дело (фирма, метод работы и тип отношений) строились на совсем иных принципах. По видимости, по внешней нерасчетливости — вполне безумных. Так сказать, треугольник: школа (курсы и не только), студия (производство и не только), Центр (культурно-исследовательский и не только). Непонятно, что главней, что на что опирается; по идее — как в классическом треугольнике — все на всех, все вершины и стороны — несущие и опорные. Модель не слишком сложна, но уникальна. Такого в мировой практике, похоже, просто нет. Тем более, если речь о конвейерной, о коммерческой студии, тем более, если она уже успешно работает, если есть и заказы, и репутация, и покупатели... Какого же еще рожна? А вот такого! Как ни странно, тут столько же традиционного российско-романтического благодушия, сколько и трезвого западно-реалистического расчета. Только — дальнего, стратегического, культурного, одним словом, расчета.

Ведь, строго говоря, почти никто и нигде в мире не совмещает в одном лице, на одном производстве, в одно и то же время продукцию поточную и штучную, «коммерческое» и «авторское». То есть приносящее прибыль — и почти заведомо убыточное, требующее лишь вложений и отдающее взамен разве что честь и славу. Понятно, они тоже чего-то стоят, но всегда и всюду используются лишь побочно. Скажем, чтоб под имя и авторитет получать субсидии-дотации на свое заветное, экспериментальное, никому не нужное. Или делается еще проще: снимай хоть рекламу, зарабатывай на ней — и самовыражайся на эти деньги. Но чтоб одна и та же студия последовательно и программно... Нет, такое бывает только в нашей загадочной стране.

Между тем расчет верен — даже в ближайшем смысле. Если что сейчас «отсюда туда» можно продавать, так только серое вещество, талант, уникальное видение мира. «Некоммерческое», «фестивальное» — на самом деле еще как продаваемое, только спе-

цифически. Да, на узкий рынок, пусть даже только синематекам или образовательным телевестям, но зато наверняка и с почестями, а жалкие десять тысяч долларов — тоже ведь для нас деньги, не так ли?

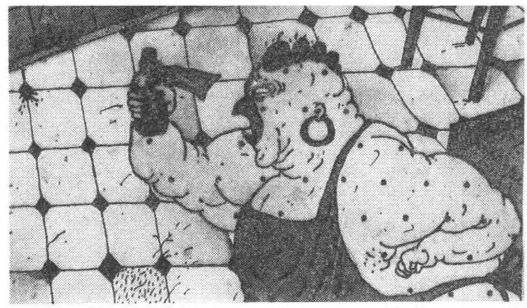
Однако есть смысл и более дальний. Так обеспечивается уровень работы. И только так, уверен, обеспечивается необходимая мера саморазвития; так держится «студийность» — семья, академия, кружок,— так удерживаются люди. В живом деле. В солидном. Тут есть своя толика игры, возможно, и чуть инфантильной; наверное, даже так. Но чего стоит наше жизнестроительство без этой толики? Тем более — артистическое.

«Центр» для «студии» — и нагрузка, и фундамент. Пара человек на скромном довольствии (и много больше вокруг и около — без всякого довольствия) — это, если угодно, социокультурная оболочка, она же питательная среда. Центр — базис школы: лекции нужны не только по технике анимации, но и метафизике одушевления. И Центр — медиатор, мембрана между производством и культурой, социальной реальностью. С ним, через него, приходят программы, акции, проекты, журнал, фестиваль, семинар...

Кстати, о семинаре. Вот же и традиция своя сложилась: болшевский «Пилот-семинар». Такого тоже, кажется, еще не бывало: сама студия, на свои кровные снимает славную нашу кинорезервацию в Болшево — чтобы вывезти всю команду. Чтоб подышать, погулять, не без того — но и плотно позаниматься: смотреть фильмы, обсуждать, ругаться, хвалиться...

Не переспрашивал, но уверен, что идея была Прохорова. Как и Центр — его детище, как и многое другое, едва ли не стратегия студии вообще. Ибо он — не прежний главный редактор, а скорее, идеолог. Сам себя считает продюсером; а по должности — вице-президент фирмы. Вот отдельная прелюбопытная тема — появление таких персонажей. В прежней жизни — физик в академическом институте, кандидат наук, потом критик-теоретик-организатор пластического театра. Потом — критик анимафильмов. И наконец: собеседник-опекун господ творцов, практический пристудийный культуролог.

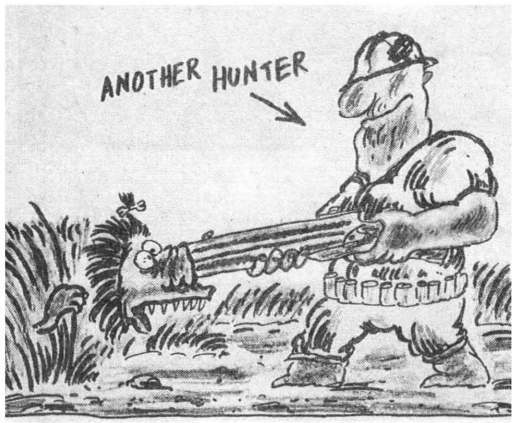
Мне не удивительно, что и он ловит свой кайф, находит вполне академический интерес — даже в рекламной заказной работе. Ведь и это — дело. И его надо делать хорошо. То есть с умом, азартом и с дальним интересом. Рискну утверждать без обиняков,



«Его жена курица»,
режиссер Игорь Ковалев

«Ловцы жемчуга»,
режиссер Владлен Барбэ

«Андрей Свислоцкий»,
режиссер Игорь Ковалев



«Охотник»,
режиссер Михаил Алдашин

«Пумс»,
режиссер Михаил Алдашин

что «Пилот» — лучший у нас рекламщик, а по большому счету вовсе у нас единственный. Профессиональный. Помните, по ящику еще года два-три назад была реклама компьютерной фирмы «Интерквадро» — трехголовый дракончик-СП? Тогда заезжие иностранцы цокали языком в удивлении, но и чуть покровительственно объясняли, что хоть и хорошо, да не слишком функционально — ибо слишком качественно, сложновато для нормальной рекламы. Не уверен, что правы. Но то была первая проба, а вот последняя — тот паровозик-поезд, мчащийся к пропасти, и чудо-мост — компания «Ринако». Тут уж, на мой вкус, комар носа не подточит: образ фирмы почти идеален — ну и блеск мультипликата! Чистая работа, то есть честная перед собой прежде всего, а потом уж перед заказчиком.

Недавно Центр планировал акцию, обещавшую стать событием: фестиваль детской анимации (любительской — детьми сделанной). Со спонсорами предполагали косвенно расплачиваться рекламой и отдельным роликом, и вообще — кампанией. Богатенькие Буратины в последний миг подвели — передумали, думаю, они очень сильно прогадали...

Зарубежные заказчики уже платят «Пилоту» полторы тысячи долларов за секунду. Недавний сюжет: Алдашин с помощником просидели месяца три в благословенной Калифорнии — хозяева сочли, что вполне окупили затраты на дом, машину, нормальный (по-американски!) гонорар, получив минутный ролик о спасении лесов от пожаров в великолепной технике «живой живописи». И это был, прошу заметить, контракт со студией — с ее мастерами.

Может, там, наконец, Алдашин отоспался. Потому что непосредственно перед этим именно он вместе с Татарским был мотором беспримерной мини-эпопеи: проторчав все три августовские ночи на пресненских баррикадах почти в полном составе, здоровый трудовой коллектив на следующие трое суток засел на студии — сублимировать нервный перенапряг в коллективном творческом усилии. Помните фильм «Путч» — с портретами, танками, Ельциным и унитазом — первенец киноискусства новейшей эпохи? Впрочем, если честно, данного шедевра я не поклонник. Лихо, конечно, но и грубовато-победительно.

И еще скажу о некоторых своих опасениях по поводу сегодняшних, а может, и завтрашних фильмов. Сделанные в том же, прежнем, фирменном ключе («татарстиле» на домашнем жаргоне), они вдруг оборачи-

ваются другой стороной игры — сделанностью. Стиль, оказывается при усиленной эксплуатации мертвеет, уплощаются трюки, холоднее юмор, скучнеет игра. Та самая, цирковая, почти комическая, превращаясь из органичного выплеска в заданный прием, теряет и свежесть, и силу. Неизбежная расплата? Временные трудности?..

Но вот ведь казус: то же, только много резче я, сторонний критик, говорил на студийном обсуждении, и битых четыре часа вся команда во главе с худруком бурно дискутировала — нет, не со мной, зоилом, а друг с другом о технических тонкостях стилевой дури и душевной подоплеке той прямоты, что хуже воровства. Где еще такое нынче встретишь?

Как бы то ни было, а Алдашин успел сделать своего «Охотника» — вещь столь же простую, веселую, «демократичную», сколь и изысканно элегантную: как бы совсем элементарный рисунок и сюжет, однако нетривиальная киноигра и — свежесть, сила, свобода! За это редкостное сочетание, предполагаю, и получил приз в Лос-Анджелесе, вернее два: в категории «микрушек» и специальный приз — за юмор. А Ковалев среди всей суеты сотворил «Андрея Свислоцкого» (совпадение названия фильма и паспортного имени реального коллеги, сидящего за соседним столом, приказано считать случайным), поразительную ленту в мерцающе зыбкой графике — о мертвой жизни и живой смерти. Отдельные кадры, тип движения стоят в памяти и вызывают дрожь восхищения. Эта анимация, этот стиль и само зрение — похоже, уже из следующей эпохи, какого-то нового витка эстетической эволюции анимации (приз на фестивале в Оберхаузене 1992 года за «экспериментальность», «Серебряный дракон» в Кракове).

Похоже, что «Пилот» исподволь собирает, аккумулирует эту самую «новизну». Сюда изначально тянулись люди поколения тридцати-сорокалетних — мощной волны генерации нашего мультикино. Кто-то начинает работать на студии или со студией — как с продюсером. Уже несколько штучных, авторских работ, сделанных где-то на стороне, «Пилот» приобрел, тиражировал, поставил марку. Не просто для коммерции, но включая в свою фестивальную политику, умно и профессионально ведущуюся. И вот — «Корова» Александра Петрова (платоновская экранизация, поражающая анимационной живописью и неподдельным душевным напряжением) номинируется на «Оскара», «5/4» Ивана Максимова (еще один дебют, холодновато-блестящий графический экзерсис на музыку Брубека, «джазовая анимация» по внутреннему ритму и чувству) получает приз ФИПРЕССИ в Оберхаузене.

Но... следующий фильм Иван Максимов делает уже не в «Пилоте». А Игорь Ковалев... Игорь уже год как работает в Штатах, вернется ли и когда? И кто-то еще собирается пока поработать... Как-то будет Саша Татарский без его тандема? И как-то будет студия без «стариков»? И что вообще будет — с ними, с нами, с великой школой советской анимации, с живым делом и серьезной игрой, с «пилотным роликом» новой киноиндустрии и культуры... Название ведь отнюдь не авиационное. Оно означает пробу, набросок или план, идею большого дела. А еще — лидерную позицию в нем.

P. S.

Жизнь, известно, не стоит на месте, и пока писался этот очерк и готовился к печати, смуты вокруг заметно прибавилось. Общий дележ-развал киномира коснулся и «Пилота». Вдруг резко обострились отношения с бывшим крестным отцом, а затем гензаказчиком «Видеофильмом». Похоже, он играет в свои номенклатурно-приватизаторские игры, расплачиваясь чем и кем придется, или соблазняется заграничной (во всех смыслах) заказухой-распродажей, попроще да поскорей, впрочем, может, все и сложней. Пока же из церкви в Малом Вузовском умыкают технику (формально — «папину»), а людей и вовсе грозят выставить на улицу. Подробности опускаю, за фронтовыми сводками все равно не поспеть, но свидетельствую: несмотря ни на что, в середине душного лета 92-го первенец отечественного независимого кино и постсоветской анимации по-прежнему в полную силу работает и живет.

Новая работа Петрова — «Сон смешного человека» по Достоевскому,— сделанная на ярославской студии «Панорама» при участии фирмы «Викинг», представляется миру снова «Пилотом». Студия набирает целевую группу на Высших режиссерских курсах. «Пилот-центр» основывает Московскую анимационную академию, выпускает следующие «Аниматографические записки» и намерен организовать фонд поддержки или развития аниматографа. Дай-то Бог, дай-то Бог...

Татьяна Окуневская

Татьянин день

35

Зачем пустили Дуньку в Европу! Не знала, не ведала бы, что люди совсем рядом живут другие, по-другому живут, и узнала не по нашим фильмам, что еще хуже, чем совсем не знать, в них все не так, как есть на самом деле — в заграничных фильмах что-то тревожило, удивляло, но было непонятным, незнакомым, а теперь я увидела воочию, поняла, пришло сравнение...

После таможни я заболела физически: мои оркестровки, неповторимые олаховские оркестровки рвались на моих глазах в клочья вместе с национальными вышивками, альбомами, подаренными мне зрителями в разных странах. Я умоляю, ссылаясь на ЦК, но все было превращено в кучу хлама.

Я вызвана Берсеневым при неприятной ситуации. Я во второй раз сталкиваюсь с Валей. Валя после неприятности в Малом театре вернулась к нам, и Костя написал для нас пьесу «Под каштанами Праги», и тут, мне кажется, начинается трагедия амплуа: Валя не героиня. Валя осталась во мне тогда, на семинаре в ВТО, в пьесе Островского, прелестной инженю, и все ее удачи, особенно в кино, именно в этом амплуа, для героини у нее не хватает голоса, внешности, темперамента, она теряет свое очарование, отсюда неудачи и даже провалы, как в пьесе «Под каштанами Праги».

Оказывается, посольство Чехословакии на генеральной репетиции не то, что намекнуло, но сказало, что с Валей спектакль идти не сможет, по амплуа роль это моя, и Берсенев, отличный антрепренер, все видящий, понимающий, что Валя спектакль не потянет, обрадовался, вызвал меня.

Ад вообще вводиться в готовый спектакль, а когда режиссером моя дорогая, сумасшедшая Бирман?!

Афиши уже выпущены, костюмы Вали на меня не годятся, дни и ночи репетирую, зубрю. Самое трудное для меня — текст, он огромен, я не умею заучивать, я должна в текст вжиться. Все мне помогают и поддерживают как могут, и если я забуду на сцене что-то или вообще забудусь, они подскажут прямо на сцене, скажут за меня, а то и будут действовать.

Премьеру вспомнить не могу, как тогда у Охлопкова, когда вышла на сцену в первый раз.

Успех у спектакля настоящий, большой, в нем все лучшие актеры театра, а мой успех, по-моему, по инерции, совсем недавно прошла премьера фильма «Это было в Донбассе», кстати, с небольшим успехом — не так, как за границей. Там его показывали параллельно с моими концертами, и если там были хвалебные рецензии, то у нас как всегда плохие, но я теперь рецензии не читаю, чтобы не сбиться с толку, а если и читаю, то не реагирую на них, памятуя о своих слезах, когда меня поперек успеха у зрителей в «Горячих денечках» клеймили сексом, интеллигентностью, несмотря на то, что и роли-то там нет никакой, а фильм оскорбительно называли «Танкетки и кокетки», спасибо, не «кокотки» — они не знали, наверное, этого слова.

Валя в театре не появляется, я понимаю, что ей больно, но она же умная, должна понять, что это жизнь, что я здесь ни при чем.

Зато моя Марта! Я боялась, что ей станет дурно от криков «бис» и аплодисментов — я играю ее, я играю чешку, и она клянется мне, что да, она была активной противницей исполнения Валей этой роли, но она понятия не имела, что буду играть эту роль я, зная, что я где-то далеко, за границей.

А на мою голову обрушились заботы, хлопоты: получили большую пятикомнатную квартиру в новом доме. Это наш с Борисом третий дом, и без Папы все надо обдумать, продумать самой. Я почти ничего не делала в теперешней нашей квартире — теснота, две дамы, Зайчик. Перевезла кое-что из все той же Маминой и Папиной свадебной мебели, путешествующей со мной по жизни, но с жгучей тоской пришлось оставить на Калужской кровать, на которой я родилась, она здесь не умещалась.

В новой квартире придумали с Левушкой уничтожить стену между столовой и гостиной и сделать раздвижную стеклянную дверь, придумали в комнатах цвета стен, потолков, как переделать ванную комнату, кухню, и оказывается, ничего нельзя достать! Ничего! Ни красок, ни материалов, ни мебели. Голых пять комнат! Я вообще не понимаю еще себя в таком пространстве, и когда появляется чувство юмора, вижу себя бегающей по комнатам. Мебель, оказывается, по знакомству достать можно, но это такое убожество, что я решаюсь ехать грабить. Да, именно грабить! Как все это делали в сороковом,

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», № 8, 9, 10.

скупая все и вся за бесценок в «освобожденных странах». Теперь это город Львов в Западной Украине. Западную Украину мы тоже «освободили», захапав ее у Польши, только теперь полякам разрешили вернуться в Польшу, и сейчас они, увидя нашу жизнь, уезжают, бегут без оглядки от нас, бросая все, в том числе и мебель. Борис об этом узнал, и я, спрятав стыд, хожу за Берсеневым и умоляю его отпустить меня на трое суток.

Прилетаем во Львов, гостиница забита все той же интеллигенцией, скупающей мебель.

Не могу смотреть в глаза поляков. С каким презрением, негодованием они смотрят на нас. Все! Улетаю домой.

Борис, как всегда тихо, почти молча, настоял на своем.

Бродим по квартирам, купили кабинет для Бориса, спальню, гостиную. Ищем в старинных улочках квартиру, где продается столовая. Дверь открывает высокая, седая, с благородным лицом женщина, посмотрела мне в глаза и молча показала безукоризненного вкуса столовую, назвав цену, ничтожную по сравнению с московской. Когда я сказала, что мы столовую покупаем, она вдруг заметалась, как раненая, схватилась за стол, буфет, в глазах слезы, лепечет по-польски... Я выскочила на лестницу, она кинулась за мной.

— Мадам! Пани! Извините меня! Купите столовую! Если она будет у вас, мне будет не так тяжело!

Я тихо сказала Борису отсчитать двойную сумму, она не стала пересчитывать деньги, положенные на буфет.

Гадко на душе! Я же не хотела лететь сюда, не хотела! Почему я опять уступила?! Почему?! Почему я уступаю, когда все внутри протестует?! Почему я не могу сказать в лицо человеку, что я о нем думаю?! Интеллигентская гниль! Вышестоящим, как говорил Папа, я бабахаю черт знает что, когда именно там говорить не надо, а человеку маленькому язык не поворачивается, хотя он и негодяй. И почему я забываю негодяев, врагов?! Почему я их прощаю?! Забываю их обиды! Было же!

Было у меня, когда я поздоровалась с негодяем и, отойдя три шага, вспомнила, что он негодяй, вернулась, извинилась за то, что поздоровалась, сказала ему, что он негодяй, и пошла дальше. Я не могу сказать в лицо — мне жалко человека, а про себя я произносила монологи о его низости. Что это за уступчивость самой себе, своему я? Я должна ее побороть. Это не доброта! Нет! Не знаю, что это. Почему меня легко обмануть?! Идиотская доверчивость. Не хочу я ни общения, ни соприкосновения с плохими людьми!..

Зачем я купила эту мебель?! Надо было перевезти Папину и Мамину и кровать, на которой я родилась.

Меня волнуют вещи: они живые, молчаливые, поколения проплывают мимо них, уходят, а они живут, вбирая в себя людскую жизнь, человеческие тайны. Разбогатели, купили новую, чужую мебель с чужими тайнами! А в стенке нашего книжного шкафчика жизнь моих трех поколений. Всегда, когда я буду входить в новую столовую, со мной за столом будет сидеть та седая женщина с глазами, полными слез! Почему я разрешила Борису принести вещи из американских посылок, они же присланы не для нас, они присланы для бедных!

Господи, защити меня от бед! От несчастий! Больше нет сил: мой Левушка, мой единственный, мой дорогой, мой горячо любимый брат! Вместо того чтобы радоваться свободе, он, вырвавшийся из смерти, печальный, как мы его ни стараемся отвлечь, худой, как мы ни стараемся его откормить.

Ничего не удалось сделать для его прописки в Москве: для сидевших по политической статье, можно жить только на 101 километре от Москвы или где-нибудь в захолустье, даже в районных центрах жить нельзя, иначе снова пять лет лагерей за нарушение паспортного режима, и теперь, когда, наконец, за всю жизнь у них есть своя комната и пришла радость жить с мамой на Калужской, Левушка прячется от соседей, как прятался Папа: приходит домой ночью, когда соседи спят, на цыпочках, в условленный час тетя Варя открывает ему тихонько дверь.

И Левушка пьет, не просто выпивает, а по-настоящему пьет, и с ним был приступ, от которого я чуть не умерла. Он сидел за столом и вдруг сразу камнем упал на пол и умер, ни дыхания, ни сердцебиения, лицо синее, тело каменное. Очнувшись, сразу никого не узнал и не помнил, кто он и где. Самые лучшие психиатры и невропатологи сказали, что это типа эпилепсии, заболевание центральной нервной системы.

Будь проклята власть, калечащая людей, убивающая ум, талант, человечность! Левушка, несмотря на все, защитил диплом блестяще под аплодисменты профессуры, но о том, чтобы взять в руки кисти или мрамор, даже речи не ведет.

Для прописки нужно знакомство, и оно, по-моему, у Бориса есть, но он воспользоваться им не хочет.

Об Ирине молчит и только вскользь бросил, что подал на развод, чтобы она не пострадала из-за него.

Я стараюсь моего Бурбона оставлять ночевать у нас на тахте, все-таки безопасней — постесняются же они ворваться в дом или следить за домом.

Я так до сих пор и не знаю, какими были в истории Бурбоны, но раз Папа так назвал маленького Левушку, они для меня толстые, спокойные, медленные, глубокомысленные и плакали басом... как только налетают воспоминания, хочется кричать, что они сделали с Левушкой! Убийцы! Змеи, пожирающие своих детей.

У меня все-таки сердце когда-нибудь разорвется: сидим, обедаем, Левушка совсем не пьян и вдруг, как у маленького, закапали слезы, он глухо зарыдал.

— Татьяшка! Татьяшка! У меня нет больше сил молчать! Дяди Кирилла нет в живых. Лагерь без права переписки — это расстрел. Не жди, не бегай, не мучайся, не ищи, не надейся... Нет! Нет! Нет! Это невозможно. Этого не может быть! Не может быть! Это невозможно! Этого нельзя! Этого не может быть!

Бегу, обезумев, на Лубянку, кричу в окошко про Папу, про Баби и вдруг к окошку, снизу, где «они» сидят, поднимается человек... где я видела это лицо... серое... черные глаза... Топач! Тот самый Топач, который отгонял меня тогда от железных ворот Лубянки... Он выслужился — его карьера в порядке. Из холода, из грязи, из мрази, из своих форменных калош, по которым мы всегда узнавали кэгэбэшников за километр, он в тепле. Даже лицо не такое, как там, у ворот,— спокойное, он объясняет мне, что напрасно волнуюсь, что я обязательно получу из лагеря письма и от Папы, и от Баби.

Он смотрел на меня, не отрываясь, он мой поклонник, он смотрит мои фильмы. Как же в его глупой подлой голове укладывается вся эта вакханалия?!

Спас Левушку от моральной и физической смерти в захолустье все тот же ныне уже академик Парусников. Он восстанавливает в Минске здание КГБ, развороченное бомбой, и заявил министру, что здание невозможно построить без наблюдающего архитектора, что сам он может прилетать не чаще чем раз в месяц и что у него такой архитектор есть, это один из его лучших и любимых учеников, а на судимость в виде исключения можно и не обращать внимания.

Сделала Левушке и Тете Варе роскошные проводы.

Дом превращается в ад. Что случилось с Мамой после Ташкента. С тихой, безмолвной Мамой?.. Она агрессивна, во все стала вмешиваться и даже устраивать скандалы и именно мне, у нее ко мне появилась какая-то нетерпимость, ревность, мне кажется, что и к Зайцу она меня ревнует. Конечно, жить в тесноте, в одной комнате с незнакомым, чужим человеком трудно, тем более у Елены Борисовны характер тяжелый: она молчалива, необщительна, мрачна, так же скрытна, как Борис, за всем и всеми наблюдает.

А может быть, Мамины перемены происходят от того женского увядания, о котором я читала и которое может изменить человека до неузнаваемости, до сумасшедшего дома, говорят, что это, может, потом пройдет. Ведь женская жизнь Мамы после моего рождения прошла почти в одиночестве — революция, Папины аресты. Кроме того, она стала настоящей наркоманкой, без папирос и кофе она невменяема, утром к ней подойти нельзя, пока она дрожащими руками не выпьет раскаленный кофе и не закурит. Курить ее научил сам же Папа, ее юную, только что выпущенную гимназистку: тогда появилась мода на курящих женщин, сам, конечно, бросил и курить, и играть в карты, а мама с ее безволием так и курит всю жизнь, я представить ее не могу без папиросы. И еще одна ее отрада — это поездка на Калужскую. Мама успокаивается, как будто побывала на своей Волге. Борис каким-то образом умудрился не сдать наши две комнаты вместо этой квартиры и умудрился прописать в нашу комнату тетю Варю, а в Мамину — Бабину сестру, значит, Мамину тетю и значит — мою двоюродную бабушку, тетю Тоню с дочерью, внуком и внучкой, это и вся моя родня по линии Мамы. У тети Тони муж был уланским полковником, его тоже в революцию расстреляли, и тетя Тоня чуть не пешком добралась из Саратова к нам с маленькой дочерью.

Подхожу к телефону, ударило, как током.

— Приятно услышать ваш голос хотя бы по телефону, вы кончили наконец ваши путешествия — ха-ха, дома-то вы живете или где-то в другом месте, почему не здороваетесь...

Ожог. Бросила трубку. Звонок.

— У меня к вам дело, ха-ха, вы же умная, а трубочку бросили, нехорошо. Нужно только подойти к машине. Я подъеду и скажу все то, что должен сказать не по телефону. Это касается вашего мужа, вас. Я подъеду к вашим воротам в двадцать три часа.

Щелчок, трубка положена.

«Откуда он знает, что Бориса нет в Москве?..» — вздрогнула от голоса Яди.

— Чего ты побелела, Берия совсем не страшен, даже мил, в твое отсутствие я много раз с ним разговаривала, расспрашивал, где ты, где Борис, действительно ли я твоя сестра и похожа на тебя.

— Как же ты мне об этом не сказала!

— А все некогда, ты же почти дома не бываешь, и он сказал не говорить тебе о его звонках. Ты ему пришлась по вкусу. Говорят, что он в этих делах знаток и ты не единственная, за которой он охотится.

Она не знает о той страшной ночи.

Выхожу из подъезда и через длинный двор вижу у ворот машину, сердце колотится, повернуться и бежать, бежать куда глаза глядят... а если действительно нависла неприятность... почему это касается Бориса... значит, это связано с политикой... Борис весь с головой в политике...

Навстречу из передней дверцы выходит полковник, тот самый, что и в первый раз, открывает заднюю дверцу, оттуда протягивается рука, не подаю, не хочу с ним здороваться... мгновение... полковник наклонил мою голову, втолкнул в машину, я падаю лицом в колени, полковник садится справа, машина рванулась.

— Ну, как мы вас обхитрили, ха-ха-ха!

Сквозь занавески мелькают поля. Убью его! Убью! Убью!

— Думаете, как меня убить?!! Ха-ха! Это не удастся!

Он дьявол. От его хихиканья у меня тошнота.

Огромный парк. Двухэтажный почти дворец. Зимний сад. Полковник исчез. Горничная другая, в опущенных глазах презренье. За столом ни к чему не прикасаюсь. Он такой же, как в первый раз, пьет дорогие вина, жрет руками, хихикает, начал пьянеть, глазки налились салом, скоро начнется моя голгофа... Я схвачена на руки, раздета, поставлена на стол... Сопротивление бессмысленно, невозможно, унизительно... Только бы сердце не разорвалось... Жаба, гнусная, безобразная, жирная, разду-

вающаяся... не отрывает от меня глаз, ползает по кровати, задыхается от счастья завоевателя... зверь, поймавший жертву... он истаскан, иначе ночь для меня была бы смертельной... рассвета все нет... тогда в особняке в полузабытьи было легче...

Тогда я его не видела утром. И сейчас он ночью исчез, но он здесь, где-то рядом, жрет, пьет...

На все требования выйти к столу сижу, окаменев, в спальне.

В машине удушливо от перегара, от запаха роз, в которых я сижу, он игрив, весел.

— А ну-ка рассказывайте, как вас принимал югославский маршал!.. Ха-ха-ха... Что, блистательный?! Красавец?! Да?! Напрасно вы молчите! Ведь все равно будет так, как я захочу, а я захочу! Ха-ха-ха! Еще могу хотеть! Ха-ха-ха. Я бы на вашем месте был счастлив от внимания такого человека, как я! Ну поверните ваше личико ко мне!

Он взял меня за подбородок... если полезет целовать, ударю, гадина, подлец, жаба безобразная! Нет, нет, упасть в ноги, умолять за Папу, Баби, Левушку! В упор смотрю в его маленькие наглые глазки — в моих столько ненависти, что он оттолкнул меня, взбесился.

— Что вам надо?! Я второй раз с вами, и это честь для вас, я за ваш поцелуй многое могу для вас сделать! А что спать и целоваться с этим дураком Горбатовым, вонючим жидом, трусом, карьеристом, приятнее?! Ха-ха.

Только бы не разрыдаться. Только бы не упасть в обморок.

Машина круто остановилась у моих ворот и тут же умчалась, я покачнулась, какой-то мужчина довел меня до подъезда.

Борису ничего не рассказала, бессмысленно. Я беззащитна.

36

Переехали в новую квартиру. Борис привез роскошный «Мерседес», сделанный в Германии для кого-то из «высших», как и мой браунинг: у меня в моем шкафчике с бумагами лежит дивный, маленький, как игрушечный, дамский браунинг, мне его подарили на фронте летчики. Чья женская рука держала эту игрушку?.. Летчики сказали, что браунинг принадлежал чуть ли не самой Еве Браун, возлюбленной Гитлера. А кто ездил в этом «Мерседесе» с хрустальными вазочками для цветов?.. И неужели во все времена, во всех войнах грабят одни, потом у них же грабят другие? И куда, в какие руки попадут мои вещи, где еще побывают, сколько проживут?..

Я верчусь как белка в колесе: концерты, приемы, съемки, и еще одна премьера в театре американского драматурга Лилиан Хелман, в которой я играю немку-эмигрантку в Америке, играю безысходную ностальгию, кажется, получилось. Прилетела Хелман, похвалила меня.

В первую же ночь на новой квартире мне приснился цветной сон, я теперь стала видеть цветные сны: вижу, будто я плыву в густой темно-зеленой тине, разгребаю и как только выплываю на чистую воду, тина снова смыкается и передо мной и позади, а я все плыву, все разгребаю тину...

Я и город-то свой еще как следует не разглядела после приезда из-за границы. Что-то здесь случилось плохое. В нем в два раза больше людей, чем уехало в эвакуацию в войну. На улицах толпы. И сами люди не те, что уехали. Те несчастные мечутся, бьются, чтобы попасть в свои неизвестно кем занятые комнаты, квартиры, а эти приехавшие грубые, поспешные, неприветливые. Оказывается, в Москву хлынуло Подмосковье.

Как снег на голову прилет маршала Тито. Газеты полны его фотографиями, интервью, встречами со Сталиным. Жду приглашения на банкет в его честь и неожиданно получаю приглашение от югославского посла на их прием и не в официальной резиденции, а в ресторане все той же гостиницы «Метрополь».

Банкет со славянской широтой, несметным количеством приглашенных. Маршал удивительно интересен, в мундире, который ему очень идет, стоит в стороне среди приглашенных, низко мне поклонился. Принимает гостей посол Попович, тот самый, который пригласил меня в Югославию и сидел на обеде у маршала по правую сторону от меня. Он задержал мою руку, заглянул в глаза, как бы зная что-то важное, тайное.

Народу! Говор, смех, запах тонких духов и действительно роскошный «Метрополь»: огромное пространство, в котором музыка звенит и разливается; где-то в небе стеклянный потолок, сияющий паркет, в центре знаменитый фонтан, искрящийся блестками — знаменит он тем, что у него низкий барьер, и частенько, сильно набравшись, под влиянием Бахуса, в него падают джентльмены и даже дамы, зрелище веселое, шумное, когда под хохот зала ошалевшего пловца в вечернем туалете вылавливают и вытаскивают на паркет; во время танцев гаснет свет и включается огромный серебристый шар, который, крутясь, все превращает в блестки.

Поймала на себе взгляд маршала, он чем-то взволнован, возбужден.

Свет погас, все заискрилось, затрепетало от звуков музыки! «Я люблю тебя, Вена»... Через весь зал прямо ко мне идет Тито. Зал замер, перед ним расступаются, он обнял меня, и мы поплыли в вальсе, я в своем, цвета крови, панбархатном платье, он в мундире с золотом, пожираемые тысячью глаз. Я не могла себе представить, что маршал может так блистательно танцевать, как танцевал Папа, как танцевали царские офицеры.

Никто больше танцевать не вышел.

— Ну, наконец-то, я держу вас в своих объятиях! Я думал, что никогда не дождусь вас, даже моя разведка не могла выяснить, где вы. Я нарочно устроил этот прием и волновался, свободны ли вы, завтра у вас «Сирано», я могу прийти на спектакль?

— Что вы! Что вы! У нас в театре нет правительственной ложи, они же театр разломают, чтобы все-таки вас принять, и это уже будет на уровне ЦК.

— Тогда разрешите, я приглашу театр с этим спектаклем к нам в Югославию... А теперь, прошу вас, продолжайте улыбаться и выслушайте меня, другой возможности поговорить с вами у меня нет... Вы мне непреодолимо нужны, я ни жить, ни существовать без вас не могу, это уже давно, когда я увидел вас в войну в «Ночи над Белградом», это я приказал послу пригласить вас в Югославию... Нет, нет, улыбайтесь так, как будто мы болтаем о пустяках. Я все знаю о вашей семье, но даже если бы вы согласились быть моей женой, между нами препятствие непреодолимое: пока я не имею права на вас жениться, в стране смутное время и я не должен жениться на иностранке, да еще и на русской, вы же видели, как меняется к русским отношение после войны, да еще и жениться именно на вас. Но я приглашаю вас на свою родину в Хорватию, мы построим для вас в Загребе, который вам так понравился, студию, вы будете сниматься в чем вы хотите, язык преодолеете, а на первых порах вас будут озвучивать. Я все продумал. Вы видели, как к вам отнесся народ в Югославии, вы забудете все тяготы...

— Я не могу уехать из своей страны... Но у меня тоже есть идея: приезжайте вы к нам, вам будет уготовано шикарное место в ЦК... Улыбайтесь! Мы же болтаем по пустякам!

И мы смеемся!

Я задыхаюсь от вальса, от волнения, от напряжения.

— Пожалуйста, думайте обо мне, продумайте все до конца, и если мне не придется, хотя бы в танце, обнять вас в этот приезд, вы скажете о своем решении Владо, это посол, с которым вы уже знакомы, я ему абсолютно доверяю.

Мы остановились, зажегся полный свет, и маршал под аплодисменты зала повел меня к Борису, сияющему от счастья. Мне стало стыдно, потому что Борис сорвался с места и лизоблюдски побежал своими маленькими шажками нам навстречу.

Утром в театре репетиции нет, звонок Берсенева:

— Танечка, у меня есть для вас радостная новость! Звонил ваш маршал, спросил, может ли он прийти вечером на спектакль, и когда я сказал, что это невозможно, спросил, может ли он пригласить театр с этим спектаклем в Югославию! Вы представляете, мы наконец вырвемся за границу! Видите, какой успех у спектакля! Сегодня мы с вами должны играть блистательно. Привет от Софьи Владимировны...

Интересно — после того как в театре стало известно, что Тито устроил для меня в Белграде прием, его стали называть «моим маршалом».

Играли мы вечером действительно хорошо, вдохновенно, особенно пятый акт, он и у Ивана Николаевича и у меня лучший в спектакле, и когда закрылся занавес, из зала донесся рев, а когда вышли к рампе, нас засыпали цветами, зал стоя стал скандировать.

Встретились глазами с послом, он, оказывается, красавец. Я почему-то не обратила внимания на него, это редко со мной бывает — меня красота и духовная и физическая всегда останавливает. Я его не видела в мундире, а мундир ему очень идет, как и маршалу, почему же они научились всему этому, а мы ну никак не можем... Нет, все-таки европейские коммунисты интеллигентнее, человечнее как-то. Я так и не попала в Германию. Интересно, какие немецкие коммунисты... И вдруг вносят корзину, даже зал на секунду замер... двести черных роз: «Они срезаны не моими руками, но с тех же кустов несколько часов назад... Я беспрерывно думаю о вас, и не сможете вы совсем выбросить меня из сердца...»

Маршал улетел, больше я его не видела, а розы, только теперь кроваво-красные, появляются на моих спектаклях, когда я играю главные роли, и каждый раз это меня волнует. И опять я притча во языцех, опять обо мне придумывают легенды, опять поливают помоями сплетен, и цветы эти уже некуда ставить ни в театре, ни дома: у мамы появилась идиосинкразия к запахам, и в ее половине квартиры цветы ставить нельзя.

Да и дело не только в цветах: Мама стала нетерпимой ко всему и ко всем — кого-то вдруг невзлюбит, кого-то наоборот. Лукова принимает, когда нас даже дома нет, готовит ему что-нибудь вкусное, которое он пожирает, и это же вкусное ни за что не подаст людям, которые ей не понравятся, и при всей ее бывшей мягкости, воспитанности становится бестактной, трудной и именно теперь, когда к этому нет повода...

Квартира получилась и роскошной, и уютной, и красивой! Я, правда, мало видела квартир людей нашего круга, и не надо мне их видеть, я вижу свою, понимаю, что квартира с безукоризненным вкусом, которого у Левушки сверх головы. Когда прибегаешь домой, сердце начинает ровно биться...

Елена Борисовна с нами не живет. Борис снял ей дачу недалеко от Москвы, Борис говорит, что она сама так захотела. Борис похож на Елену Борисовну и внешне, и внутренне: она такая же скрытная, как он, молчаливая, за всем и всеми все время наблюдает, только у Бориса есть чувство юмора, а у нее оно отсутствует. Я не видела ее улыбки, она ни разу не рассмеялась... Я заметила, что есть люди, которые совсем не улыбаются, что это за черта, не знаю, и Борис не улыбается, он может расхохотаться, но не улыбнуться. К Зайцу Елена Борисовна совершенно безразлична, видимо, потому, что это не дочь Бориса.

Зато Ядя теперь просто живет у нас в гостиной, и если она раньше говорила, что пишет мужу в лагерь и помогает ему, теперь сказала, что она от него отказалась, чтобы не нажить неприятностей. Сына к нам почему-то ни разу не привела, я видела только его фотографии, он тоже уже большой, он немного младше Зайца. Почему она не бывает у Эстер, не говорит, но как бы нечаянно вскользь уронила: «Ах, муж Эстер заразился сифилисом и, кажется, заразил ее»... Этот муж пытался ухаживать за мной...

Дальше я слушать не могла, с глаз упала пелена: как же я двадцать пять лет не видела, что Ядя патологическая сплетница, лгунья... и что я могу сделать теперь?! Через двадцать пять лет дружбы... Я же должна быть к ней снисходительной... а может быть, она стала такой только теперь, с годами... не могу же я попросить ее из дома... Не могу! И надо же быть еще какой-то сатанинской связи — мы земляки: они литовские поляки из Даугавпилса, а мои тетя Надя и дядя Стах из Паневежиса.

37

Я падаю с ног — премьера за премьерой! Берсенев молодец, театр становится одним из лучших в Москве, но я изнемогаю: кроме «Юности отцов», идущей часто, «Сирано», слава Богу, идущий ре-

же,— Берсеневу по возрасту уже трудно играть спектакль чаще, иначе он бы его назначал каждый день, «Семья Ферелли», «За тех, кто в море», «Под каштанами Праги», репетиции пьесы Леси Украинки «Лесная песня». Я играю по двадцать спектаклей в месяц, кроме того, Берсенев не отпустил меня сниматься в фильме «Мальчик с окраины», меня уговорили, и теперь приходится сниматься по ночам, а фильм уже обречен на неудачу, бесталанный режиссер, выдвиженец.

Но больше всего я устала от приемов, на которых мы с Борисом обязаны бывать, я как ведущая артистка, он как секретарь Союза писателей, коими они вместе с Костей стали. И получается, что все свободные от спектаклей вечера я должна тратить на приемы, а то, если спектакль рано кончается или я занята не до конца, Берсенев разрешает не выходить на поклоны, и Борис увозит меня на прием. Часто от концертов приходится отказываться, иначе и книжку в руки не возьмешь, и в другой театр невозможно сходить. Великую Коонен я уже больше никогда не увижу, и дело не в ее возрасте, а в том, что их театр окончательно разгромили, было специальное постановление ЦК, тогда в тридцать седьмом их слили с нашим театром, а потом добили совсем... Где-то что-то слышала о бестужевках и теперь сгораю от желания узнать о них все, но, оказывается, литературы о них нет, а Борис не знает вообще, кто они такие.

Моя отрада, мой Заяц! Смешное, симпатичное, уже почти взрослое двенадцатилетнее прелестное существо, в основном состоящее из костей, понемножку, правда, начинающих обрастать мясом, стройное, тонкое, высокое, личико интеллигентное, умненькое, прехорошенькое, веселое, ласковое! Когда я прорываюсь домой к обеду, Заяц ждет меня у лифта, и это костистое чудо взгромождается с ногами мне на колени, и разговоры, рассказы, планы, фантазии... вспомнили историю, которая произошла с Зайцем, когда она была еще Малюшкой, ей было годика четыре: я тогда в доме была карающим мечом и что бы Малюшка ни натворила, Мама сама никогда ее не наказывала, а возлагала это на меня, и когда я врывалась в дом, начинала вершить расправу. Как-то раз, прибежав домой, я застала Маму вне себя оттого, что Малюшка невыносимый ребенок и свершила невероятный поступок: она плюнула на свою юную няню Дусю и обозвала ее дурой. Малюшка была выпорота ремнем, выслушала душераздирающую речь о том, что такое старшие, как надо себя вести с ними, и поставлена в угол. Незаметно наблюдаем за ней: плачет, размазывает по лицу и по стене слезы, но просить прощения не собирается, а мне уже надо бежать! Начинаю первая теперь уже душещипательные речи о том, что, конечно, Малюшка все поняла и попросит прощения у Дуси, что Малюшка и сделала и отошла от Дуси что-то шепча, на мой вопрос: «Что ты там шепчешь?» — ответ: «Дуську проклинаю».

Мама портит Зайца: вдруг в болтовне проскальзывают Мамины мысли, отношение к жизни и сплетни, сплетни, которые я органически не выношу, сплетни из их комнаты, особенно после приезда в гости тети Тони, а главное — я с детства приучала Малюшку, как меня приучал Папа, убирать квартиру, мыть полы, стирать — сейчас Мама все это Зайцу делать не разрешает, и еще: требует, чтобы я Зайца богато одевала, а я этого специально делать не хочу — да и еще многое другое. Но что делать?! Я не имею права попросить Маму жить на Калужской и приезжать к нам в гости.

А оказывается, какая радость иметь свой дом, наконец-то он есть, существует и можно в нем принимать друзей и недругов, и Татьянин день теперь будет не где-то в гостинице, а здесь в своем доме.

Кроме квартиры на нас вообще посыпались блага как из рога изобилия: мы получили в нашем, том, писательском Переделкине верх дачи недалеко от дачи Афиногеновых; нас прикрепили к знаменитой Кремлевской больнице, в которую я, конечно, не собралась бы, но мой шофер Юрка разбил наш «Мерседес» и меня тоже, и я очутилась на столе в Кремлевке. От удивления, от комфорта, от количества врачей, сестер я вскочила с операционного стола с улыбкой, правда, и ранка-то была ерундовая, рассекло бровь, но глубоко, и пришлось надеть скобки.

А «мой» шофер Юрка, я его назвала так за мальчишью белобрысость, курносость и его девятнадцать лет, появился у меня потому,что Борис подарил мне со своей Сталинской премии консервного типа машину «Москвич». Подарил-то мне, но, в общем, она была необходима для дома, потому что «Мерседес» с солидным, пожилым шофером, которого оплачивал Союз писателей, был в распоряжении Бориса,и в магазин, на рынок, по всем домашним делам ездить было не на чем. Вот Юрка и стал домашним шофером. А авария случилась нелепо, из-за Юркиной неопытности, неумения, тем более в обращении с «Мерседесом». С «Москвичом» что-то случилось, и Юрка повез меня на ночную съемку в «Мерседесе». В шесть часов утра съемка кончилась, я Юрку разбудила, и мы поехали. Изморозь, противно, я как всегда с Юркой рядом. Недалеко от студии дорогу пересекают трамвайные рельсы, вдалеке показался трамвай, и Юрка вместо того, чтобы переждать, решил проскочить. Трамвай шел по ближним рельсам, их мы проехали, а на вторых мотор у Юрки заглох, заднее сиденье оказалось на рельсах. А трамвай как-то странно несется на нас, не тормозит, как будто нас не видит. Юрка бросился к трамваю, кричит, машет руками, а трамвай, как без управления, так и несется на нас, остаются считанные метры, Юрка отскочил и закричал не своим голосом «прыгайте», я успела открыть дверцу и занести ногу, удар сзади, я и очнулась в мягчайшем сугробе, из которого торчали только мои ноги. Багажник снесло. Вожатой оказалась женщина с двумя детьми, замученная, только что выехавшая по пустынным улицам из парка и еще дремавшая, и когда очнулась, было уже поздно. Уговорила Бориса, поскольку человек он не жадный, порвать протокол.

А еще нас прикрепили к какому-то закрытому распределителю, и когда Борис привез огромный сверток из таких даров, что и в Торгсине таковых не найдешь, то дары эти застревают в горле и потому, что стоят они гроши, и потому, что в стране голод.

В доме теперь много денег, и не я теперь основа материальных благ: Борис получил Сталинскую

премию по литературе за «Непокоренных». Премию эту не за что было давать, но Борис умудряется издавать этот роман чуть ли не на языке удэге, которого, по-моему, вообще не существует, нечеловеческими тиражами.

Между мной и Борисом начинается какое-то странное расхождение: дары эти посыпались не на нас, а на него... ведь мне бы никогда не дали такую квартиру, дачу, кремлевский распределитель, Борис достал мне даже пропуск на паперть Богоявленского патриаршего собора на праздник Пасхи, оказывается, есть и такие пропуска для знаменитостей, для православного дипкорпуса, для тех, которые живут не так, как все, у которых есть все, и я не понимаю, кто эти люди, и еще для совсем другого сорта людей, о которых говорят, что они могут больше, чем ЦК, и называется это «по блату».

Со мной что-то произошло в церкви... я плакала, душила радость, во мне звучала музыка, я горячо молилась за Баби, за Папу... Папа... всплывает из детства, как я, крохотуля, стою у ног Папы... тепло, горят свечи... Я впервые была вот так в церкви, раньше бывала, как все, стиснутая жаркой толпой, в духоте, а в позапрошлом году меня вынесли из церкви в обморочном состоянии, и ничего во мне не осталось, кроме горечи, недомогания, пустоты, дурноты.

После того как по приказу правительства разрушили, снесли и закрыли почти все церкви, народу молиться негде.

38

В доме странными становятся взаимоотношения. Мама, несмотря на свои срывы со мной, с Борисом, сдержанна, мягка, любезна, сама при наличии двух домработниц, приносит ему каждое утро свежую рубашку, знаю, что она не любит Ядю, но внешне это не проявляет. Значит, Мама может управлять эмоциями, почему же, почему она так нетерпима ко мне, почему стала вмешиваться в мою жизнь?

В безразлично милых отношениях Бориса с Зайцем нельзя понять, любит он ее или нет, хорошо, что Заяц тоже по отношению к Борису мило безразлична.

В отношении Бориса к Яде я уловила глубоко спрятанную неприязнь — почему? Он даже веселеет, когда Ядя уходит домой.

Кроме домработницы Пани, у нас появилась еще так называемая экономка: я уговорила Бориса взять ее в наш дом, потому что она совсем одна, без средств к существованию, выслана на «сто первый километр». Это интересная, интеллигентная, совершенно седая в сорок пять лет женщина. Мужа-ювелира расстреляли, она неизвестно как вырастила красавицу дочь, которую недавно арестовали. С ней я встретилась случайно, она подошла ко мне как к своей последней надежде, но уговорить Бориса взять в дом человека без московской прописки да еще со «сто первого», да еще с такой биографией было непросто.

Почему все что-то таят, хитрят, неискренни... Иногда создается впечатление, что даже Заяц что-то скрывает... почему? Почему они не открыты, не просты, не ясны. Какое счастье поселилось бы в доме.

О любви Бориса ко мне рассказывают легенды, но почему же я не чувствую этой любви, не понимаю ее даже головой, не понимаю, как можно для такой любви не отказаться от своих даже мелких удовольствий, дурных привычек? И мне надо верить на слово, что эта любовь есть... Ядя с волнением сообщила мне, что у Бориса на стороне маленький ребенок, что она, Ядя, говорила с матерью этого ребенка, но со мной та говорить не захотела. Я не могу поверить, что при любви Бориса ко мне это правда.

Ядя со всеми льстива... у нее новый любовник, Марта привела к нам своего помощника по прессе, молодого чеха, моего поклонника, который мои фильмы смотрит по нескольку сеансов, а до этого ее любовником был тоже мой поклонник, он был нашим послом в Софии, когда я там была с концертами. Ядя где-то выдала себя за мою двоюродную сестру, и теперь все стали находить даже сходство, хотя ничего общего между нами нет. Ядя совсем светлая, типичная полька с крупным носом, с очень тонкими губами, ее делают интересной зеленые, красивые глаза.

Если с дачи приедет Елена Борисовна, в доме тяжко: Борис не выходит из своего кабинета под предлогом срочной работы; Мама под каким-нибудь предлогом у себя в комнате, ей не о чем говорить с Еленой Борисовной, Елена Борисовна сидит одна в столовой, и если я дома, я начинаю что-то лепетать, силой вытаскивать Бориса из кабинета, он подсаживается к маме, и начинается разговор: «как на даче», «как здоровье», «как погода»... И уже промелькнул его халат в двери кабинета. Может быть, Борис снял маме дачу, потому что стесняется ее показывать, а может быть, она сама так захотела, так посидит-посидит и уедет.

В доме семь пар чистых и семь пар нечистых: чистые — Заяц, домработница Паня и экономка, а мы все нечистые. Мы с Борисом, по-моему, вообще спиваемся так незаметно, каждый вечер. Борис пьет с детства, а я вначале мучилась, не могла привыкнуть, я раньше не пила, даже в Ташкенте, где тоже пили все вокруг, но теперь и я ого-го как научилась и жду желанной минуты, жаль только, что это всегда поздно вечером, а я на ночь раньше не ела, теперь и это куда-то покатилось, и я прибавила в весе полтора килограмма. Ну, нет сил после ташкентской баланды отказаться от икры, балыков, бананов, шоколада, тортов, и только вдруг пронизывающая, жгучая память о том, что народ голодает, может меня удержать. Пир во время чумы.

С Борисом и смех, и грех: он приезжает домой и в час, и в два, и в три часа ночи, просит поджарить ему яичницу из пяти яиц, прожарить ее до состояния подошвы, раскаленной докрасна, ест

он вообще только то, к чему его приучила в детстве мама: из фруктов почему-то только именно подгнившие груши, что такое супы, он вообще не знает, мясо должно быть тоже в состоянии той же подошвы и тоже раскаленное докрасна; чай, кофе — презираемые напитки, слово молоко даже произносить нельзя, в мире существует только два напитка: пиво и сладкая, пахнущая дешевым одеколоном, вода, называемая ситро, эти напитки пьются в неограниченном количестве в состоянии льда, и когда я его все-таки уговорила попробовать икру, ему стало плохо. И несмотря на все это, Борис никогда в жизни ничем не болел, включая головную боль,— какое-то патологическое здоровье, и этот фактор является возражением на все мои попытки что-то, как-то изменить в его меню, в образе жизни, и в куреве. Теперь он курит и ночью, это самая настоящая наркомания, спички ему фактически не нужны, он прикуривает одну папиросу от другой, он перешел спать из нашей спальни в свой кабинет на диван, прожег уже там ковер, и если мы не сопьемся и не погибнем от атомной войны, то наверняка сгорим.

Я придумала, несмотря на стоны и возражения Бориса, после ужина как бы ни было поздно и далеко, доезжать только до Белорусского вокзала, отпускать машину и дальше идти пешком по бульвару до дома, у Бориса затылок и шея уже неприличны, а когда я ему сказала, что при таком образе жизни он умрет в сорок четыре года, он ответил: «Ну это мы еще посмотрим». Действительно, может быть, с желудком, переваривающим подошвы, мухоморы, гнилые фрукты, выжить возможно.

Если бы не еда и питье, сами приемы не интересны, но опять же приходит сравнение: не интересны именно наши приемы, люди натянуты, разобщены. Тут же возникает железное «свои со своими», встречают тебя подозрительно, как будто у тебя за пазухой граната, и даже интеллигенция на этих приемах становится какой-то другой, а на приемах у иностранцев простота, свободная речь, общение, даже если ты не говоришь по-английски, тут же находится переводчик и беседа льется... Наблюдаю и начинаю понимать — да, мы интеллигенция, другие, не такие, какими были наши папы и мамы, мы плохо воспитаны, мы не по таланту в «высшем свете», а по каким-то непонятным для меня соображениям: незаслуженно заслуженные артисты, выскочки-писатели, воспевающие все и вся, художники-подхалимы, делающие из этих рож перлы интеллекта и красоты, той, настоящей интеллигенции нет, она истреблена, прозябает... Что же будет с нашими детьми?.. с детьми детей?.. Кто же их будет воспитывать...

А сам «высший свет»? «Вожди»? Наблюдаю и за ними: они тоже «свои со своими», похожи друг на друга как две капли воды, и их жены, и их дети тоже похожи на них, похожи чем-то отталкивающим, чем, я понять не могу — они как будто не умеют думать, от этого лица у них пустые, и хорошо еще, если на этих лицах появляются хоть какие-нибудь человеческие страсти, пусть и низменные, порочные... говорить с ними не о чем, какая-то у них другая первооснова... общаясь с ними, надо иметь два ума — один для себя, другой для них... Творческая интеллигенция при них тоже другая... тоже похожая на них. Такие почти все коммунисты... и Борис, и Костя, и Садкович, и Луков... Это идеология их сделала такими?.. Какой-то духовный паноптикум.

Смешно, немыслимо присутствие среди них моего Идена, моего виолончелиста...

Это общество, как спелое яблоко,— надкусишь, а на зубах труха и черви.

Но существуют еще приемы в том самом ВОКСе, который оформлял меня за границу. Это отрада, островок, и, конечно, благодаря председателю ВОКСа и его супруге существуют эти приемы: интеллигентные, воспитанные люди, таких теперь можно по пальцам пересчитать, на их приемах предусмотрено все до мелочей, здесь другой эталон человека.

И само здание! Красивый, старинный особняк, окрашенный нежно-голубой краской, большие окна, в которые смотрятся деревья сквера, гардины, мебель — все со вкусом, мягкий свет, блистающий паркет, все так, как было, наверное, в таких особняках до революции.

Впервые после войны встретилась здесь еще с одной «звездой» нашего кино: очаровательной Зоей Федоровой, она немного старше нашего с Валей поколения. Она была с не менее очаровательным возлюбленным, американским морским офицером. Эта пара очаровала всех, и теперь Зое не надо скрывать своего романа, после войны за любовь к иностранцу не расстреливают и не сажают в тюрьму.

Ко мне через зал идет коренастый, каштаново-рыжеватый крепко сбитый мужчина, целует руки... Гилельс! Знаменитый Гилельс!

— Ну, здравствуйте! Я знал, что увижу вас, вот так рядом... Я этой встречи ждал... Лебедушка моя! Вы стали знаменитой...

— И вы тоже...

В глазах у Гилельса замелькали пушинки снега, набережная Волги, мы целуемся на морозе, нам по двадцать лет — я выброшенная из Москвы, он еще студент, но уже с фортепьянным концертом в Горьком... Десять лет...

— Я вас пронесу в своем сердце до конца жизни, до последнего вздоха... сказать я не смогу, что вы для меня, но я должен знать, что вы знаете об этом. Я хожу на все ваши премьеры, я один сижу по нескольку сеансов и смотрю ваши фильмы...

— А я одна, без спутников сижу на ваших концертах и тоже не смогу сказать почему...

— Я все о вас знаю... знаю, что ваша маленькая девочка выросла, что вы замужем, что были долго за границей, что в вас влюбился Тито...

— О, да, вы старый сплетник...

Смеемся, не отрываем друг от друга глаз...

39

Погода отвратительная, сыро, холодно, уже в пять часов темно. Подъезжаем к Белорусскому вокзалу, Борис выходить из машины не хочет, скандалит. Уговаривать тоже не хочу, выхожу сама и направляюсь к бульвару, наблюдая за ним — не выйдет, пойду одна... Отпускает машину, догоняет. Понимаю, что с его ленью он сейчас меня ненавидит... мы оба чуть пьяненькие... в машине было так тепло... так не хотелось выходить... я расхохоталась.

— Спасибо, Боренька! Глубокая вам благодарность от всего прогрессивного человечества!

Из темноты выплыла скамейка, и на ней молодая женщина в каком-то летнем пальтишке, с ней трое детей в рванье, самый маленький на коленях. Впились глазами друг в друга, в ее затравленных глазах вопрос: не сделаем ли мы ей и ее детям плохое. Я выхватила из сумки все деньги, которые были, сняла теплую кофту, отдаю ей. Бориса нет, он ушел вперед. Но он же мог не увидеть эту женщину...

— Борис! Вернитесь. Подойдите. Дайте мне все деньги, которые с вами, снимите джемпер!

Джемпер снимает, шарит по карманам...

— Опять ваши затеи, без джемпера мне будет холодно. Она может пойти в приемник...

Женщина встрепенулась.

— Дамочка, оставь мужика, он же тебе не муж. Пусть идет. Я обойдусь, мне ничего не надо!

— Идите, Борис! — Я наклоняюсь к ней: — Что я еще могу сделать для вас?!

— Ты и так сделала, не твои кофты, ты меня согрела, за меня не беспокойся. Я присела ненадолго, дети притомились, до вокзала рядом, мне только до вокзала, там нас не выгонят, есть деньги, я доберусь до деревни.

— Как тебя зовут?

— Кланя.

— Давай думать друг о друге, Кланя, тебе будет тепло и мне.

Рванулась в темноту, рыдаю.

— Тимоша! Тимоша! Я же вас не догоню! Успокойтесь!

Рядом его сопение.

— Успокойтесь, прошу вас, ну подумаешь, нищая, она не пропадет, у нас таким помогают, может, украла что-нибудь, вот и прячется, боится идти в официальные организации...

Я остановилась, смотрю ему в глаза.

— Успокойтесь, подумаешь, нищая... я...

— Борис! Не говорите больше ничего, прошу вас, умоляю, у меня разорвется сердце! Оставьте меня. Идите спокойно домой, я буду идти за вами. Умоляю вас!

— Нет, я вас не оставлю, я должен вас успокоить, понимаете, эта женщина...

Я побежала.

— Тимоша! Тимоша! Послушайте меня...

Я прислонилась к стене, слова выговорить не могу, мне дурно.

— Борис! Единственная просьба! Не говорите ничего! Оставьте меня! Мы уже у дома! Я похожу! Успокоюсь! Со мной ничего не случится! Иначе я умру! Задохнусь! Неужели в вас нет ничего человеческого! Неужели вы не видите! Не понимаете! Мне дурно! Я не могу вас слышать...

— Нет, не оставлю.

— Я даю вам честное слово... что через пять-десять минут вернусь домой... только похожу... сейчас не могу... не могу... я все вам прощу... только оставьте меня... оставьте, если не хотите, чтобы я умерла...

— Нет.

Очнулась, когда Борис уже дотащил меня до подъезда.

Скоро рассвет. Голову раздирают мысли, из кабинета доносится храп Бориса... где я... что со мной происходит... Как я живу... Как жить дальше... Какой же Борис на самом деле... Из-за его скрытности я часто узнаю о нем последней и часто от других... Эта новая вспышка высветила холод... жестокость... я для него открыта... вся... во всем... он знает даже о моих изменах, знает потому, что я тогда не бываю с ним близка...

Ужасная статья о Трумэне — о ней я тоже узнала последней, а ведь я удивилась, обрадовалась, увидя Бориса за письменным столом! А через несколько дней встречаю у театра знакомых, которые как-то странно, отчужденно здороваются со мной и, не останавливаясь, проходят дальше, а в театре со мной и здороваются, и ведут себя так, как будто я заболела проказой... Сажусь к Юрке в машину.

— Татьяна Кирилловна, ну как же вы! Вы! Могли это допустить!..

— Что, дорогой мой ребенок Юрка?

— Как что?! Вы ничего не знаете?! Ах, вы же не читаете газет!

Юрка захлебнулся от волнения.

— Да сегодня же в газете статья Бориса Леонтьевича о президенте Трумэне «Мальчик на побегушках»! И объяснять дальше ничего не надо! Достаточно названия!

Мы чуть не въехали в столб.

— До чего же статья гнусная, подметная, наемная!

У меня в руках «Литературная газета».

— Как же Борис Леонтьевич мог! Я ведь его уважал!

Врываюсь в дом! Тишина. Значит, еще не прочли. Бориса нет. Ядя смотрит вопросительно, знаю я или нет.

— Значит, ты знала о статье, почему же ты мне ничего не сказала, ведь возможно было ее предупредить, вплоть до развода!

— Не смеши! Борису ночью позвонили из ЦК, что же ты думаешь, что он выбрал бы тебя вместо ЦК!

— Зайцу скажи, что я срочно вылетела на гастроли, потом я ей сама все объясню.

Взяла у Мамы ключи от Калужской и уехала к тете Тоне в чем была. Борис примчался ночью, разбудил соседей, кричал, доказывал, плакал.

Я же не могу бросить свою Маму, своего Зайца, опять я сгоряча, как Папа, бросилась в омут. Приехали домой под утро: я — приниженная, Борис торжествующий. Ядя и Борис иногда кажутся мне пиявками, которых я не могу оторвать от себя.

А дальше началась не приниженность, а униженность, позор: при нашем появлении на приемах люди не просто нас не замечают, а откровенно, демонстративно отворачиваются. Я решилась подойти к Зое и спросить, в чем дело, ее морской офицер кое-как объяснил по-русски, что все европейские газеты пишут о Борисе, а в Америке была демонстрация и несли изображение Бориса с надписью:

«Последняя ночь»

«Поджигатель войны номер три!» Такая честь: Гитлер, Сталин, Борис! Я быстро зашагала с приема и сказала Борису: «Кто бы мне ни приказывал, ни на какие приемы я больше не пойду».

Вскоре Америка вручила ноту протеста по поводу статьи, на которую последовал ответ: «Литературная газета» — не правительственная, и поэтому правительство не отвечает за мнение писателя», вот почему статья была напечатана не в Борисовой «Правде», а в «Литературной газете».

Зачем я Борису?!.. Я вижу, как на приемах он, пропуская меня вперед, наблюдает за эффектом, который я произвожу! Он даже стал интересоваться туалетом, в котором я собираюсь на прием... ловлю себя на том, что у меня после его «вспышек» все чаще и чаще появляется неприязнь, раздражают его «шажки», его речь, когда он выпивает, его лепет понять можно с трудом, и я как-то сорвалась, правда, с улыбкой сказав, чтобы он говорил медленнее и внятнее, потому что его «тюрлюпупу» понять трудно... Радость от его поступков почти уже не приходит, теперь, когда появилось много денег, они с Костей стали облагодетельствовать бедных литераторов, но это не от человеческой доброты, а так, с «барского стола», получается как-то стыдно. Настоящих друзей у них нет да и просто приятелей тоже мало... а может быть, они не бывают у нас, а где-то там, где Борис иногда пропадает с утра до ночи... Из больших писателей, которые у нас изредка и единожды появляются, к Борису какое-то снисходительно терпимое отношение... а в общем, все хорошо... что тогда со мной... я просто заевшаяся дрянь... неблагодарная... почему у меня все не так, как у людей... Я знаю женщин, которым все равно, какие у них мужья, любовники, они прощают все за минуты наслаждения... почему же я такой урод, почему же я не могу прощать Борису... Но ведь человеческие отношения так создать невозможно! Невозможно полюбить человека с пустой, ничтожной сущностью... а сейчас его и Костю выдвигают в депутаты... что же, так и жить, как «эти» на приемах... говорят, глупо искать черную кошку в темной комнате... а что я ищу?.. а если кошки в этой комнате вообще нет... Ольга! Где моя Ольга!.. С ней все становится яснее, выносимее...

Ее в дом привел Борис, он часто так делает, если люди хотят со мной познакомиться, а я при этом

чувствую себя отвратительно, зажимаюсь, становлюсь препротивной и ничего не могу с собой поделать. Ольга не стала говорить, что она счастлива стоять рядом со мной, что я великая артистка, а вперилась молча в меня глазами, это длилось вечность и заявила:

— Ничего! И там и здесь такая же, как я и представляла.

Ну, и все! Ну, и прекрасно! Ну, и скорей к столу!

И никогда больше на эту тему она не говорила, и ко мне на землю сошел Друг, к сожалению, живущий в Ленинграде.

С Ольгой можно говорить обо всем, ей можно сказать все, как в юности моей Тосе. Ольга моя душа. Она оказалась той самой знаменитой поэтессой, о которой я знала, слышала: она всю оставшуюся в веках ленинградскую блокаду не покинула город, несмотря на настояния, работала на радио, там же и спала и жила одним дыханием со всем народом, денно и нощно выступая со стихами, с речами. Для меня она человек, гражданин.

Маленькая, женственная, совсем светлая, в нашей полосе такие некрашеные блондинки попадаются редко, чухна, северянка, лицо доброе, интересная, похожа на изящную статуэтку, в душе ломкая, хрупкая, все понимающая, все видящая, с прекрасным именем Ольга, я теперь придаю большое значение именам. Она была арестована в тридцать седьмом, но в лагерь не попала, а избитая, в полубессознательном состоянии была выброшена в каком-то дворе. Теперь я все знаю о тюрьмах в нашей стране и об их знаменитой Лиговке, не уступающей нашей Лубянке.

40

Таких длинных комнат не бывает. Еще и конусом. Дверь за тридевять земель... Борис... Ядя... Заяц... Еще кто-то в белом халате... Теперь они огромные над моим лицом. Целуют. Как это они так быстро проскочили такую длинную комнату? В белом халате симпатичный приветливый старый мужчина:

— Ну что, еще поживем?

Пытаюсь улыбнуться.

Вот и оказалась второй раз в Кремлевке. Я не захотела рожать ребенка от Бориса, аборты запрещены, Ядя нашла подпольного врача, и вот я здесь — еле-еле, но спасли. Но спасли же!!! Ура!!!

Во время операции мне причудилось, что родился мальчик в сапогах, в косоворотке и с партийным билетом. А если девочка... А этот человек в белом халате мой доктор Корчагин, спасший меня. До чего же он красивый, как Собольщиков-Самарин, седой, гордый, благородный, умный, мягкий, совсем старый, из предыдущего века, похож на Идена, на виолончелиста, почему я не родилась в одно время с этим доктором, я бы его любила вечно.

Начала поправляться, и опять наползло неприятие чего-то... рассказала обо всем своему доктору, и как только я встала на ноги, он повел меня к лучшему психиатру, сказав, что он уверен в ее квалификации, потому что иначе еврейку здесь, в Кремлевке, не держали бы, что вообще-то в Кремлевке врачи или уж действительно с талантом, «им» ведь самим тоже надо лечиться, или уж с чистейшей политико-классовой принадлежностью. Вхожу. Пожилая, холодная — безразличным тоном, изображающим угодливость, расспрашивает, что же меня мучит, тревожит... Смотрю в ее глаза — они мимо меня, читаю в них: «что с жиру бесишься?» Встала и ушла в палату, излила все своему доктору, он все понял, утешил и сказал, что в стране происходит что-то странное и это заметнее именно здесь, в Кремлевке, куда «они» приносят всю свою гниль.

Жены их еще невыносимее, чем они сами. Это даже не гниль, это «Театр Фарса»: на крестьянскую девку надели корону и царские одежды, не изменив выражения лица. Они часами в чернобурых накидках поверх халатов, в полном макияже, как для бала, «болтают» в холле — слушать их невозможно. Добрая половина из них здорова, они из больницы устроили «светское» развлечение, тем более что кормят здесь, как в ресторане «Националь». Есть же лица и некрасивые, но в них мысль, обаяние и от них нельзя оторваться, в эти же лица, даже красивые, смотреть не хочется, столько в них всякой дряни.

И нет бы только наблюдать за ними — они ведь подстерегают меня у двери палаты, они хотят влезть в душу, они хотят общения со мной, для них престижно общение с людьми искусства. Кончится тем, что я самую назойливую укушу.

А что же я? Какая-то особенная? Почему я не могу общаться с ними? Ведь все наши знаменитости общаются, ездят к ним на дачи, даже дружат? Что же они не видят, кто эти люди? Почему хвалят их взахлеб? Из-за благ, которыми их ублажают? А может быть, это и есть классовое общество? А как же тогда быть с бесклассовым? Ах, Папа! Папочка! Ты же мог рассказать мне и про это.

Ниточки, связывающие меня с жизнью, обрываются одна за другой — не хочу есть, не хочу жить, не хочу приемов, людей, ничего не хочу — расплата за детоубийство, за операцию, которую ни умом, ни моралью, ни сердцем принять невозможно. В «их» санатории тоже не хочу, чтобы там не удавиться. Доктор категорически запретил сразу «впадать» в работу, и несмотря на все его уговоры, из чувства самосохранения, еду в свое Переделкино.

В Переделкино весна, как восемь лет назад...

Брожу... брожу... до устали... без асфальта... по земле и, как Антей, начинаю возрождаться.

И жизнь, и война здесь многое разметала: Дома творчества нет, в войну в нем стояла воинская часть и разрушила его, Дом творчества теперь совсем в другом месте — чужой, незнакомый...

Проходить мимо дачи Афиногеновых не могу, душат слезы: тогда в Ташкенте, когда Борис прилетал на побывку, рассказал, как нелепо погиб сам Афиногенов, забежав на минутку в ЦК партии, и единственная упавшая в центре бомба попала именно в ЦК и убила Афиногенова. Его прелестная, несчастная жена, американка Дженни, оставшись одна с двумя девочками в чужой стране, добившись поездки в Америку, возвращалась домой на пароходе, начался пожар, девочек Дженни спасла, а сама сгорела заживо.

Шекспировская трагедия этой семьи выворачивает душу, выяснить, где девочки, пока не могу, дача забита.

Нашла в лесу место, где Борис, упав на колени в лужу, сделал мне предложение... Сколько воды утекло...

Юрка привез мне книги, и я, сидя на диванчике с ногами, как тогда в Ленинграде, взахлеб читаю и становлюсь счастливее.

Нам «выдали» освобожденный кем-то верхний этаж дачи. Пока я не успела сделать его уютным, но здесь чисто, есть все необходимое.

Привиделся Пушкин, едущий с колокольчиком, мерно, через всю Россию... вот уже где можно думать... думать... творить...

Поражена русскими поговорками, да и не только русскими, но и японскими, и бразильскими — философы пишут толстенные книги, а в поговорках все выражено несколькими словами:

«Не наступай сюда, здесь вчера блестели светлячки».

«Не бросай камни в соседа, если у тебя стеклянная крыша».

«Если хочешь научить лягушку плавать, не бросай ее в кипяток».

«Когда входишь, думай о выходе».

«Дурак тоже знает, что надо вовремя помолчать, но не знает, когда это время бывает».

«Если одеяло короткое, то подожми ноги».

Волнуют лес, птицы, тишина, небо — могу дотянуться и окунуть руки в голубизну!

Пошаливает сердце, неподвластно, самочувствие пока неважное.

Ну, почему я именно так живу?! Зачем? Среди кого я? Неужели человек такое беспомощное существо, что куда его занесет, как ветер листья, так он и должен жить?! А я хочу по-другому!

Милый Юрий Карлович Олеша, когда я приставала к нему, чтобы он мне что-то разъяснил, сказал: «Что ты все почему, да зачем, в нашей стране не надо иметь много извилин в голове, лучше если у тебя будет одна и та прямая!..»

Шофер Юрка привез записку от Бориса, чтобы я обязательно приехала на правительственный прием. Не хочу, не поеду и Бориса просила не приезжать ко мне. Хочу лежать на спине, вдыхать запах земли, трав, слушать ветер, держать в ладонях шелковый тополиный пух!

И еще Юрка привез мое любимое чтение — книги о науке, он так и продолжает меня тревожить. Привез книгу о бестужевках. Какой блеск русского женского ума, мысли, души, таланта, аристократизма стекался на эти курсы... И что такое вообще талант? Глубина неизвестного?

Нас удивляет известное, понятное, а все действительно удивительное, скрытое не доходит до мозга, как будто этого нет, не существует: удивляют слоны, бегемоты, жирафы, ихтиозавры, а микробы, весь невидимый мир, из которого состоят эти слоны, бегемоты, жирафы?.. А вся вселенная, состоящая из микромиров? Дикари были тоньше, они не знали об этом невидимом мире, но верили в него, чувствовали его, а мы знаем, но как свиньи все роем под дубом.

Проснулась и тихонько хихикаю с призакрытыми глазами, чтобы громко не рассмеяться, не спугнуть и наблюдать: у меня появился новый друг, смешное, довольно нахальное существо серого цвета — воробей! Я его кормила, он стал толстым, холеным, перышки лоснятся, и обычно я встаю с восходом солнца, а этой ночью поздно гуляла по лесу и, естественно, еще спала, тогда он стал чирикать, требовать, скандалить, возмущаться — побегает, побегает по перилам балкона, заглянет в комнату, а я все сплю. Не выдерживаю, хохочу, вскакиваю и несу ему еду и питье, и обычно он при моем появлении не улетает, а отходит к концу перил и наблюдает за мной, а сейчас даже не шелохнулся, не отошел, а ласково, весело смотрит в глаза, приветствует меня, соскучился.

Придумался интересный эпизод для фильма: командир, влюбленный в свою подчиненную, вызывает ее к себе в кабинет, чтобы сделать предложение, но, так и не решившись, отпускает ее. Стук в дверь, она вернулась, козыряет: «Можно мне задать вам вопрос?» — «Задавайте» — «Выходить мне за вас замуж или нет?»

Стук в дверь — на пороге Валя. Узнав о моем пребывании в Кремлевке, пришла меня навестить.

Как-то не получается у нас близости, она какая-то «не моя» и, как говорил Папа, «не нашего круга». Мы домами не общаемся, я вижусь с Валей только в театре или в официальных местах, да и Костя с Борисом встречаются или у себя в Союзе писателей на собраниях или как депутаты — они оба избраны. Валю Борис почему-то недолюбливает, я даже удивилась, когда он, войдя в наш номер гостиницы «Москва» и увидя сидящую на подоконнике Валю, грубо с ней поздоровался, и Валя тут же ушла.

Костя, не дождавшись, когда освободится дача здесь, в писательском городке, купил дом поблизости, в поселке, вот Валя и зашла меня проведать, поболтать, рассказала очаровательный анекдот: в хозяйственный магазин приходит дама покупать веник для пола и начинает выворачивать весь магазин, пересмотрев в который раз все веники, продавец молча терпит, наконец дама выбирает веник, продавец вежливо наклоняется: «Вам завернуть или сразу полетите?»

С паническим страхом жду появления на дороге Юрки — не хочу ехать в Москву. Все опять то же, так же!

Юрка приехал: письмо от Берсенева о том, что больше ни дня, ни часа медлить нельзя, надо начинать репетировать и играть спектакли.

Привез милое письмо от моих «окуневок» — они тоскуют, ждут меня. Мы с Валей поделили наших юных поклонниц и поклонников, и они сами себя назвали «серовки» и «окуневки». Чтобы не уронить это звание, защищая его, они даже дерутся между собой, собирают деньги школьных завтраков, как я делала когда-то, чтобы попасть в свой «Великий немой», и преподносят трогательные букетики, тонущие среди корзин с цветами и уж тем более среди черных роз, которые так и продолжал присылать от имени маршала посол Владо, но я всегда беру эти букетики в руки, когда выхожу на поклоны. Пришлось познакомиться с родителями одной из них: раздался телефонный звонок, и мама этой девочки, рыдая, упросила встретиться с ней. Оказывается, дочь плохо учится, не хочет вообще учиться и только я могу на нее подействовать, и действительно мой разговор с девочкой помог, и теперь я общаюсь с родителями.

Еще Юра привез письмо от Бориса, полное нежности, излияний, волнения о моем здоровье и упреков за то, что не разрешаем ему приезжать сюда, письмецо от Зайца, что если я не приеду, то она бросит школу и приедет сама. Я по ней очень соскучилась.

Вот и все, вот и опять в Москву. Прощаюсь с лесом. Юрка приедет за мной завтра.

Я не хочу в ту Москву, из которой уехала... шесть дней... что-то со мной происходит... Я хочу слушать с закрытыми глазами зачаровывающий голос Виктории Ивановой — хочу в другой мир... хочу быть счастливой... хочу жить среди умных, образованных, порядочных людей... открытых, искренних... талантливых... чистых... со светлыми помыслами... и чтобы этих людей не выдумывать, а быть среди них... существовать... чтобы можно было с ними говорить обо всем... черпать из них... я без Папы тупею в окружении этих бесконечных «хороших парней»... почему мы все так разобщены... что, это специально задумано?.. кем?..

Ольга! Моя Ольга! Хоть на сутки должна поехать к ней в Ленинград.

41

Вчера на приеме, когда Валя и я проходили по залу, я почувствовала змеиное шипение, и жало впилось: «Две продажные суки продали свою красоту и талант цековским холуям».

Какое счастье, что Валя болтала и не слышала, был бы скандал.

Какими усилиями воли я смогла не броситься и не задушить эту злобную тварь!

Что им надо?! Откуда такая злоба, ненависть, зависть?! Чему завидуют?!.. Все же мы здесь находящиеся живем одинаково: квартира, машина, дача, звания, мебель, ордена, холодильник. У одних получается получше, у других похуже, кто что смог вырвать.

Сказано было так, чтобы наши мужчины не могли услышать — боялись физической расправы? А чтобы наши мужчины сделали? Костя тут же разыскал, поймал бы говорившую и пошел бы жаловаться на нее в высшие инстанции. А Борис? Борис сделал бы вид, что не слышал и потерялся бы среди гостей. Хорошо еще Валя не была под хмельком — иначе была бы драка. И не обошлось бы без блистательного скандала между советскими светскими дамами на потеху иностранцам.

Как мне спастись от этого питья, оно неотступно, ежевечерне после спектакля, после концерта, после съемки. Валя и Костя пьют уже по-настоящему, не для этого проклятого удовольствия, а пьют, чтобы напиться, и Борис тоже.

Я не хочу этого! Не хочу! Но тихо вползаю с ними в этот лабиринт. Интересно, что Борис даже совсем пьяный никогда ничего не скажет ненужного, чего нельзя сказать. Он уже втянулся в «светскую» жизнь, и даже по утрам, когда почему-либо Мама не подносит ему свежую рубашку, бежит крайне удивленный ко мне или к экономке.

В театре тоже волнения: второй раз вызывали в отдел кадров и, разговаривая, как бы между прочим стали настаивать на моем вступлении в партию, де, мол, ведущая артистка... такая популярная... несу свет в массы...

Меня, кстати, эта популярность начинает изводить и угнетать, она иногда оборачивается для неинтеллигентных людей формой истерии и вызывает напряженность, ощущение, что за тобой все время наблюдают, но... как часто бывает, с печальным — рядом смешное: в театре назначено общее собрание, Иван Николаевич вызвал меня к себе в кабинет и настоятельно попросил, чтобы именно на этом собрании я обязательно присутствовала, потому что решается что-то очень важное для театра. А я как не читаю газет, так и не хожу на собрания: газеты мне всегда кажутся вчерашними и ничего более скучного, бессмысленного, угнетающего, чем сидеть на собраниях, я не знаю, тем более что после всех страстей все остается по-старому.

И я пришла, только немного опоздала, собрание уже идет, и я, чтобы не обращать на себя и на свое опоздание внимание, тихонько вошла в дверь последних рядов партера, над партером нависает балкон, царит полная темнота, и села. В президиуме весь синклит во главе с Иваном Николаевичем. Иван Николаевич тихонько встал, куда-то вышел, и вдруг зал залился светом как перед началом спектакля, зазвучал выходной марш, Иван Николаевич торжественно вышел на авансцену и не менее торжественным голосом громко произнес: «Татьяна Кирилловна, мы рады приветствовать вас на ва-

шем первом в жизни собрании!! Желаем вам здоровья, благополучия и множества замечательных ролей!!..»

Ну, конечно, все взорвались хохотом.

...Какое счастье, что я по своему амплуа играю героинь — можно хотя бы на сцене прожить красивую человеческую жизнь, любовь, порывы, помыслы, но советских героинь играть не хочу, неинтересно и даже противно: все выдумано и лживо, как в жизни. Хочется играть особенных женщин, а не просто сладких красавиц, но только Грете Гарбо удается создавать даже из этих сладких красавиц особенных женщин, ее героини таинственны, глубоки, как колодец... Я должна найти в себе голос, чтобы этот голос лился из сердца и западал в души зрителей... Мне кажется, что вообще художник должен быть тоньше, умнее своего государства, и если обычный человек шагает через лужу и для него это лужа, то для художника это должен быть океан.

Только что узнала от секретаря Бориса об аресте Зои Федоровой. Потрясена. Вот тебе и не арестовывают за любовь к иностранцу! Он улетел, и ее арестовали. Где же ее маленькая крошка, которую они в честь победы в войне назвали Викторией?!

Секретарь сказал об аресте победоносно, с каким-то подтекстом, в своей наглой манере. Что за человек появился у нас в доме? Кто он? Что он? Если он депутатский секретарь Бориса, почему же он у нас в доме, даже когда Бориса нет? Ведь у Бориса наверняка есть какое-то официальное помещение, да наконец и в союзе они могли бы встречаться.

Почему он влезает во все домашние дела, даже в наши отношения с Борисом? Сам начал вынимать почту из ящика, вместо экономки. Он производит отталкивающее впечатление своей наглостью, ему плюй в глаза — Божья роса, его пронырливости диву даешься: только что он был в кабинете Бориса, и вдруг вздрагиваешь от того, что он, как тень, стоит за твоей спиной. Он в дверь не входит, а проникает. Он у Бориса в холуях, угодлив, и Бориса это устраивает, потому что делает все то, что должен был бы делать Борис: он умудрился даже оружие сдать вместо Бориса; он ездит в распределитель; он сообщает все светские новости... Марк Келлерман! У него юридическое образование, его мать старая большевичка, делавшая революцию. Мне он физически неприятен: жгучий брюнет, кажется, мой ровесник, высокий, худой, с черными, как у сатаны, глазами. А после истории с письмом я вообще смотреть на него не могу и скрыть этого тоже не могу да и не хочу: входит и подает мне письмо от Левушки из Минска, почему-то оказавшееся в его руках.

— Интересно подписывается ваш брат... его полная фамилия Рыминский?

У меня перехватило дыхание: Левушка еще со времен нашей юности подписывается «Лев Ры». Сжав губы, смотрю ему в глаза. Наши шпаги скрестились.

Братец мой! Он наконец-то, только теперь в свои тридцать лет живет по-человечески: Тетя Варя с ним, ухаживает за ним, он защитил кандидатскую, будет преподавать, и предел его счастья заказанный ему проект института в Минске, Левушка еще прислал мне наметки — интересно, талантливо, в классическом стиле. Строить коробки ни за что не хочет. А с Борисом мы опять уходим в разные стороны: мы не расписаны, и по закону такой брак считается официальным, а сейчас вышел новый закон, и нужно расписаться, иначе брак недействителен. Борис настаивает, мало ли что может случиться, а у меня даже тогда в ничего не понимающие восемнадцать лет остался осадок от ЗАГСа как от чего-то фальшивого, некрасивого, и сейчас выдержать тупое, безразличное лицо расписывающей в плохо убранном зале с грязными дорожками, с плывущим звуком одного и того же торжественного марша... Не хочу.

Какой очаровательный прием в моем ВОКСе: когда подъехало много машин и мы все пошли через скверик, хлынул проливной дождь. Мы влетели в холл, отряхиваясь, хохоча, создалась непринужденная обстановка. Какая отрада находиться среди достойных людей, достойных звезд: любуюсь уже совсем старыми Неждановой и Голованом, какие они неповторимые в своей старомодности, в абсолютном умении держаться, вести себя; Гилельс, целующий мокрыми губами мои мокрые руки, даже всегда сдержанный Эйзенштейн весел, смеется.

К моему креслу идет посол Владо Попович, приглашаю его сесть.

— У меня есть для вас известие: оформлен наконец выезд вашего театра в Югославию. Теперь я буду форсировать оформление документов, так просит маршал.

Посол почему-то волнуется.

— Что вы решили... остаться жить в Югославии... связать жизнь с маршалом...

— Вы спрашиваете от имени маршала?

— Нет... н-е-е-т...

— Не кажется ли вам этот разговор неприличным и непорядочным...

Я встала.

42

И в доме, и в театре все в состоянии шока: завтра вылет в Белград, а сегодня позвонил Берсенев и сказал, что мне и артисту Иванову, играющему Кристиана, вылет не разрешен. На вопрос Берсенева, почему, по поводу Иванова отвечали, что двадцать лет назад, в двадцатилетнем возрасте, он недолго был женат на турчанке, а по моему поводу было отвечено, что я в Югославии уже была и пусть полетит другая артистка. А «другая» — это Валя, играющая во втором составе Роксану — Роксана не ее роль, и она в этой роли слаба, не говоря уже о дублере Иванова в роли Кристиана. Берсенев в отчаянии от того, что везет развалившийся спектакль, и он, конечно, догадывается, что театр

приглашен из-за меня. Смешно, но мне и решения-то теперь никакого принимать не надо, кто-то все решил за меня.

Борис, Костя и с ними еще три солидных журналиста едут на длительный срок в Японию.

Борис приехал за мной после спектакля в театр, мы, как всегда, сошли у Белорусского вокзала и зашагали по бульвару. Интересно, что опять не просто улица, а именно бульвар вошел в мою жизнь, а их ведь так мало в Москве.

Борис уже приехал за мной в каком-то «не своем» состоянии и теперь нервно идет своими шажками и, конечно, несмотря на все мольбы, впереди — и так, видимо, придется догонять его до конца дней! Так ходит и Костя, и все наши мужчины.

Вдруг Борис поравнялся со мной.

— Тимоша, мне надо поговорить с вами..

Я засмеялась.

— Многовато прошло лет от последнего нашего разговора...

— Не смейтесь... это не смешно... это серьезно... это о вас... я очень волнуюсь за вас...

Борис заговорил скороговоркой.

— Почему! Почему! Ну по-че-му!! Вам не вступить в партию, мне же уши прожужжали об этом, что, от вас что-нибудь убудет?! Почему вы какая-то не такая, как все?!

— Не ваша?

— Да, не наша.

— Так это же счастье!

— Опять вы за свое! Но ведь в жизни-то нужно быть, как все, я похолодел, когда услышал, как вы, разговаривая с большим государственным человеком, сказали, что мы не освободители, а оккупанты, а потом отошли от него, сказав, что разговор этот скучный и неинтересный! Не перебивайте меня! Вы что, не понимаете, что так вести себя нельзя...

— Я по-другому не умею... не могу...

— Не хотите! Думаете, что ваше обаяние спасет вас от всего?! Вы что, действительно не понимаете, к чему все это может привести!? Вы что, действительно так наивны?!

— Я действительно так наивна — я верю в то, что можно оставаться порядочным человеком, несмотря на все, что творится вокруг...

— Вы что угодно можете сказать, когда трезвая, а уж когда выпьете, вы хаму можете сказать в лицо, что он хам...

— Вы хотите сказать, что я тоже хамка... Но ведь вы никогда не слышали, чтобы я так говорила с людьми нашего круга.

— Да какая мне разница, с людьми вашего, нашего круга, я только знаю, что вам надо изменить себя! Я же не прошу вас врать, льстить, вы все равно это сделаете плохо, но хотя бы держите ваш язык за зубами или говорите все это мне! Мне! И никому больше!

— Я как будто вылетела из клетки, а вы хотите во что бы то ни стало поймать и запрятать...

— У вас и мысли-то все шиворот-навыворот! Да поймите же наконец, что характер это и есть судьба, которую вы сами себе готовите! Сами! А не какой-то там небесный бог предначертал ее для вас! Почему вы не хотите идти в ЗАГС?! Ах, грязные коврики!!! А в нашей стране все может случиться, и тогда ничего не поправишь!

Почему Борис ни слова не говорит о запрете на поездку в Югославию? Это же скандально?

— Почему же вы молчите?! По-че-му?! Я же во всем прав!..

— В чем? По-вашему, все люди должны мыслить и поступать одинаково?! А помните фразу Сирано: «Бедняк Лэбрэ, он не понимает счастья иметь врагов!»

Что в голове, в душе Бориса?! Я не понимаю до конца его жизненных «установок»... Заглядываешь в чужие мысли, в чужую душу, как в бездну... что же сам-то он никогда в жизни не был ни правдивым, ни искренним. Вспомнилось, как Борис приехав с фронта впервые в погонах вместо нашивок, показывал их, восторгался, а когда все ушли, он схватился за них и хотел содрать... Как же он так проживет целую жизнь...

Хочется его спросить: «А что же мне делать, если Берия после его отлета позвонит по телефону?» Как Борис *вообще* смеет после всего о чем-то разговаривать со мной...

— На носу тридцатилетие советской власти, вы же играете главную роль в юбилейном спектакле, и вы одна не получите звание...

...И что даже я, жена, знаю о его мыслях, целях, желаниях, кроме тех вспышек магния, которые высвечивают его на мгновенье?..

— Поймите, я люблю вас, я волнуюсь за вас, вы же моя жена, вы должны придерживаться тех мыслей, тех действий, которых требует жизнь!

Торжественно проводили, и, чтобы Борис не мучился в Японии, я его заверила, что подумаю серьезно о себе.

43

Звонок от Владо Поповича.

— Мне нужно срочно с вами поговорить не по телефону.

— Вы будете опять говорить от своего имени?

— Нет.

Решили встретиться в каком-то дешевом моспитовском кафе, где, может быть, нет подслушивающей аппаратуры.

Владо опять очень взволнован.

— Позвонил маршал, он ничего не понимает, он возмущен, он хочет поднять скандал и спрашивает, может быть, вы не захотели прилететь...

— Нет, я очень хотела.

— Как все так может быть?!..

— В нашей стране все может быть, скоро и в вашей стране все сможет быть! Меня не выпустили неизвестные мне инстанции, и Боже упаси поднимать скандал, от этого будет хуже только мне.

— Но маршал спрашивает о вашем переезде в Югославию... Вы уверены, что не поедете?

— Нет, я не передумала, я буду жить в своей стране.

Владо бессмысленно вскочил, сел, не может начать говорить — как он сейчас красив! У него удивительные глаза, как почти у всех южных славян — Христовы! У него прекрасные руки, честные, добрые, как у Папы. Он черногорец, на год старше меня, воевал, ранен, генерал.

— Простите мне все — и бестактность, и вмешательство в личные отношения с маршалом. Я потерял голову, я впервые люблю, люблю вас всем существом, безоглядно с первых кадров вашего фильма, я же сам прилетел в Белград к вашим гастролям, я не сумел даже придумать предлога, маршал был удивлен, прогоните меня...

Дурман... наваждение... я тону в этих Христовых черногорских глазах... Роман! Как сумасшествие! Может быть, это и есть любовь, которая снизошла на меня.

Какой он нежный, тонкий, любящий! У нас появился наш домик, это Владо его нашел! Он часами ждет меня, сам готовит для меня вкусное, строго охраняет нашу тайну. А я?!.. Я считаю секунды встречи с ним, волнуюсь, выдумываю всякие сюрпризы и ни о чем не думаю — ни о чем! Близкие меня не узнают, я вдохновенна, весела, счастлива!

Владо вымолил представить его Маме и Зайцу, с Зайцем у них сразу же возникла нежность и сложились замечательные взаимоотношения. Владо балует Зайца, они ходят без меня в театр.

А дни бегут, летят, несутся! Месяц... Второй... Возвращение Бориса неминуемо приближается. И если Владо никогда раньше не заговаривал о нашем будущем, то теперь этот вопрос на его губах, я бросаюсь к нему, закрываю рот поцелуями, шучу, но все равно этот крик рвется из сердца, присутствует тенью, омрачает наш праздник. И сорвалось:

— Я жить без вас не смогу, что мне делать, я же не могу, не смею, предложить вам жизнь со мной, я знаю, что вы из России не уедете, а что я здесь?! Ничего! Я же обреку вас и вашу семью на муки.

И плачем оба.

— На родине я бы все перевернул, чтобы сделать вас счастливой!..

В последние дни перед приездом Бориса Владо как-то незнакомо изменился, стал настойчивым, даже грубым, просит поговорить с Борисом, мечется, захотел поговорить с Ядей, которую он не выносит, она вернулась и сказала, что Владо требовал уговорить меня уехать, они поссорились, и Владо чуть не на ходу вытолкнул ее из машины.

Ходим по переулку, да, Владо другой, другой, не знакомый мне, требовательный, громкий, разговор доходит почти до скандала, Владо даже больно схватил меня за руку. Я не могу принять его таким, он видит это и сердится еще больше, становится невыносимым. Он требует, чтобы я переехала в гостиницу и ни часа в квартире с Борисом не оставалась. Такого Владо я отрываю от себя, с таким Владо быть не хочу!

И все-таки от него позвонили и сказали, что меня ожидает «люкс» в гостинице «Москва». И все-таки Владо вызвал Бориса на разговор, о чем они говорили, где это было, не знаю, но Борис повеселел и со мной о Поповиче ни слова, что делает ему честь.

Жизнь совсем бессмысленна. В театре готовим юбилейный спектакль, в котором я играю главную роль. Спектакль о колхозе, я юный бригадир полевой бригады, для меня эта роль еще труднее, чем жена Шадрина в горьковском театре, но я пустилась на хитрость и играю проверенный «повальный» штамп: большие ботинки, две косички в разные стороны, ситцевый платочек вокруг шеи, безбровая, милая, смешная девчонка,— все это я украла у неповторимой артистки Бабановой: именно такой Бабанова была в спектакле «Поэма о топоре» и пленила всех.

Все пять ведущих наших артисток получили звание заслуженных, и я как ни странно тоже, ну а за «тройку» обидно, они ждали Героев Социалистического Труда, а им не дали, зато всякая нечисть имеет эти звания.

Встречи на приемах с Владо мучительны, стараюсь на приемах не бывать. Его неотрывный взгляд прожигает меня, с него спало величие, спокойствие — нервный, мне кажется, даже злой, ловит мой взгляд, неужели он считает возможным нашу любовь заменить тайной связью, неужели он не понимает, что это невозможно. Почему же люди могут красиво любить и не могут красиво расстаться.

У меня нет больше сил не замечать его. И я повернулась к нему... Броситься в его объятия... ничего на свете больше не знать!

«Рамона»... мой любимый английский вальс... он же знает это... он же сам достал мне где-то эту пластинку... наш домик... неужели это он попросил музыкантов сыграть... неужели посмеет пригласить меня танцевать... сердце когда-нибудь разорвется... его милые привычки... как он ест, смеется, ходит, носит мундир... как, в тысячу первый раз улыбаясь, поправляет мое русское «Попóвич» на югославское Пóпович... как не может заучить ударение в слове «писать», и я до слез хохочу, а Владо чуть

не плачет, когда я разъясняю смысл только что произнесенной им тирады: «Мне завтра в вашем министерстве нужно будет много писать...»

Все югославы уезжают, они окончили академию, и Борис пригласил всех к нам на прощальный обед. Эти красавцы присутствовали тогда на обеде в Белграде у маршала, они учились у нас в военной академии, теперь ее окончили и уезжают домой. Бедная чешка Марта, с той самой операции у нас дома у нее так и длится тот самый роман с одним очаровательным югославским генералом. Марта в отчаянии от разлуки. Я спросила Бориса, почему он не боится «этих» иностранцев: «Ну эти же наши коммунисты, даже лучше если знаешь, о чем и как они думают». От тех «других» Борис трусливо, глупо, часто бестактно шарахается.

Скорее бы отозвали Владо! И пусть уезжает! И пусть женится! На своей уродливой черногорке! На своей, как они все женятся, партизанке! И пусть!! И пусть!!! И пусть вообще умрет от любви ко мне!!!

Владо исчез. Он должен исчезнуть, другого выхода нет.

44

Борис вернулся из Японии каким-то другим. Я еще не пойму каким — может быть, более хватким: снова и снова заключает бесконечные договора на переиздание «Непокоренных», вдруг заключил с прекрасным ленинградским театром договор на пьесу, стал еще более активным в своем союзе, часто вылетает в республики «наводить порядок», а на самом деле «насаждать свой порядок», стыдно за эту его деятельность. Я ведь встала перед Борисом на колени, чтобы он не ехал в Ленинград добивать несчастных Ахматову и Зощенко после их цэковского разгрома; это я познакомила доброго, умного, удивительного Зощенко с Борисом, как же Борис смеет, может участвовать в этом погроме?! Вместо Бориса добивать их поехал Костя. И как я теперь понимаю, Борис вылетает в республики для таких же погромов. Снова, снова, в который раз начинается «идеологический штурм» интеллигенции — снова запреты, переделки, уничтожение и унижение личностей.

А теперь Борис вдруг заперся в кабинете — пишет... Что? А вдруг статью типа «Трумэн на побегушках»?.. Ни одной строки, имеющей отношение к литературе, Борис в своем роскошном кабинете не написал... волнуюсь, жду... дым из-под двери кабинета от его «Казбека» валит, как при пожаре.

— Тимоша, поздравьте, я написал большую статью о Японии для журнала!

С волнением читаю, слабо написано, неповторимо плохим стилем, бедная Япония, и уж совсем недопустимы обороты речи, которые бросаются в глаза даже мне, обыкновенному читателю, и как теперь обо всем этом сказать Борису, чтобы не обидеть, и ведь по другому-то он все равно написать не сможет.

Папочка! Мой бедный Папочка! Тогда он сказал о Мите и Борисе, что они никогда ничего не создадут — нечем. Им уже по сорок лет, оба допущены к творчеству, и ничего.

Мягко, издалека предлагаю Борису помочь, как бы исправить мелочи в статье... Какое это было «блоу ап», какая вспышка магния: на меня полыхнул взгляд, полный презрения, уничтожающий.

Так статья и пошла в журнале, потому что редакторы не исправляют секретарей союза писателей.

И с пьесой дела идут плохо. Борис повез в театр совсем сырые наброски, и на сей раз меня удивила схожесть материала с пьесой Леонова об оккупации. Борису нельзя браться за незнакомую тему.

Начались бесконечные поездки в Ленинград, нескончаемые переделки. На премьеру поехать не смогла. Полная неудача.

Умолила Бориса по «великому блату» запросить КГБ о Баби и Папе, и на сей раз пришел ответ: умерли в лагере — ни когда, ни где, ни за что. Нет! Нет! Нет! Нет! Не верю! Не верю! Живы! Живы!

Во второй раз в мою жизнь врывается Охлопков: нежданно-негаданно, как пятнадцать лет назад, опять приглашает в свой театр, который у него наконец появился. Он, оказывается, видел все мои спектакли в Ленкоме.

Я Николая Павловича потеряла тогда, в тридцать седьмом году, когда арестовали Баби и Папу, а меня выгнали из театра, как дочь врага народа, а еще через месяц театр наш закрыли по постановлению ЦК, фактически закрыли, а выглядело это, как слияние нас с Камерным театром, это была насмешка, потому что Охлопков и Таиров — два полюса, и слили, конечно, только для того, чтобы не выбросить такое количество людей на улицу. Я не знаю, числился ли вообще Охлопков в Камерном театре актером или режиссером — я была уже в Горьком. Был ли он потом где-нибудь актером, режиссером, художественным руководителем? И только в войну я узнала, что Николай Павлович в Вахтанговском театре, эвакуированном в Новосибирск. Николай Павлович начинал свою актерскую карьеру в знаменитом новосибирском театре «Красный факел».

Охлопков и Рубен Симонов то же, что Охлопков и Таиров,— расстались они скандально. Что потом делал Охлопков, я тоже не знаю, и теперь вдруг стал художественным руководителем московского Театра Революции и сразу ошарашил, как и у нас в «Реалистическом», взрывным спектаклем на модную тему о краснодонцах «Молодая гвардия», на премьеру которого он пригласил меня и Бориса.

Николай Павлович стал довольно часто, запросто бывать у нас, и в один из таких дней заговорил о моем переходе к нему в театр. Вначале я восприняла это как дурную шутку, но Николай Павлович серьезно начал развивать эту тему.

Он видел наш спектакль «За тех, кто в море», в нем две героини: одна — морской офицер, другая — артистка. Я играю артистку, а офицера играет недавно появившаяся в театре Люля Фадеева. Люля Фадеева, племянница Гиацинтовой, окончила вахтанговское училище, но оказалась в нашем театре, она моя ровесница. Я ее воспринимала только как родственницу: блеклая, с невыразительной внеш-

ностью, слабым голоском, с вялым темпераментом, по амплуа типичная инженю, и для этого амплуа у нее есть достоинства: она мила, женственна, хорошая фигура и ноги.

Но Николай Павлович сразу учуял, что «тройка» хочет сделать Люле карьеру именно как героине и что при такой ситуации мое присутствие рядом будет всегда мешать их замыслу.

Я слушаю, думаю — может быть, Николай Павлович и прав, он на интригах в театре собаку съел, и сам он человек злой, странный, темный...

А что меня ждет в его театре?.. Там уйма актрис, и актрис хороших, которые не потеснятся, которые меня съедят... Хотя я знаю, что если Николай Павлович захочет, то сделает все возможное и невозможное, но добьется — «вся жизнь его тому порука»...

— А у меня в театре такой героини, как ты, нет. Я собираюсь ставить «Гамлета» — Офелии нет!..

И опять слушаю, слушаю... Может быть, я ему действительно нужна... А может быть, Николай Павлович, падкий на сенсации, хочет преподнести еще и такую, и мой уход из Ленкома с моим положением в нем, конечно, сенсация...

И как же Иван Николаевич? Он же сам меня выпестовал, как же он может теперь отдать и меня, и театр на откуп родственнице... Он же великолепный антрепренер и понимает, что я частица его театра...

И думаю, и вспоминаю, что тогда в тридцать седьмом году Николай Павлович предал меня, разрешил выбросить из театра, не защитил...

— Николай Павлович, вы же знаете, что Берсенев меня сделал героиней театра, и как же я теперь могу подать заявление об уходе?..

Он засмеялся.

— Ты что, не знаешь, что за глаза твоего худрука называют Ванькой Каином?! И об этом не думай, это я все беру на себя, я сам с ним поговорю «так на так»!

Сколько перевернул мыслей, чувств Николай Павлович... как поступить...

45

Мой Татьянин день — первый в новой квартире — омрачен Левушкой.

Он приехал к именинам, мой любимый, дорогой брат, но как он плохо выглядит.

Мы не виделись два года, и в письмах он меня обманывал, что у него все хорошо, а все на самом деле плохо: в Минске тоже началась охота на ведьм, и Левушка опять может остаться без прописки со своим «минус города» в паспорте и в такой ситуации едва ли сможет помочь даже Парусников — выселяют в 24 часа.

На вокзале Левушка так и не дал сказать ни слова, начал тискать до хруста костей, схватил на руки, закружил, но уж зато ночь напролет мы проговорили у меня в спальне. Борис теперь не спит в спальне, он очень храпит и так пропах своим «Казбеком», что и я утром не могу отмыться от этого запаха.

Ни с кем в мире говорить так открыто, до конца, кроме Левушки, невозможно.

Прием в ВОКСе

Я разглядела Левушку: мой бурбон почти сед, очень худой, глаза ввалились.

— Ах, Татьянка-обезьянка, ты не принимай это близко к сердцу, я просто плохо себя чувствую, устал, ночь в поезде не спал, волновался перед встречей с тобой!

— Не лги! И не смей даже рот раскрыть — поедешь со мной по врачам. Как ты смел молчать, что чувствуешь себя плохо?!

— Ну что я буду писать?! Мы же договорились о главном не писать, чтобы еще раз не посадили, а о жизни... ты же ведь у меня сумасшедшая, бросишь все и прикатишь, а помочь-то мне нельзя...

Часа два рассказывала о романе с Владо и ситуации с маршалом, слушал не переводя дыхания... что он скажет...

— И чой-то, сестричка, мужчины в тебя такие влюбленные, в обыкновенную-то Татьянку-обезьянку!!!

— Ну не скажи!!!

Левушка, как в детстве, гладит мои волосы.

— Бедняжка моя... пришла любовь, подразнила, ушла, и все равно это счастье, что она заглянула...

Молчу о его несостоявшейся невесте Люде Врангель и так странно исчезнувшей жене Ирине... Господи, пошли Левушке любимую, любящую женщину, жену, хорошую, близкую по духу...

— А чой-то женщины в тебя такие влюбленные, в обыкновенного чеморданошерлохладку!!!

— О, я прекрасен! Красив, как Аполлон! Умен, как греки! Талантлив, как дьявол!!!

И хохочем, когда хочется кричать и плакать. Ах, чувство юмора, какая это прекрасная вещь — Левушке и анекдоты-то до конца не надо рассказывать, с середины понимает и заливается смехом. Привез минский анекдот: к директору маленькой парикмахерской врывается клиент в мыле, мыло попало в глаза, щека порезана и, захлебываясь от волнения, жалуется. Сидит умный пожилой еврей, слушает, кивает головой: «Я понимаю вас, вам все это не нравится». Клиент задохнулся, решив, что директор издевается над ним: «А вы хотите, чтобы мне все это еще и нравилось?!» «Нет, нет, что вы! Только почему вы начинаете с парикмахерской?!»

Когда рассказала о мире, в котором я живу, Левушка, сделав смешное лицо, начал монолог:

— Слушай, Татьянка-обезьянка, может быть, ты действительно заелась, как решила твоя психиатриса из Кремлевки: рожна у тебя только нет! Даже унитаз чехословацкий!

Левушка подмигнул мне:

— Муж у тебя «хороший парень»; брат у тебя отличнейший, я бы даже сказал, великолепный, семья, дите, ты взошла довольно яркой звездой над довольно черно-мрачным горизонтом — что же еще, мать честная?!!

И опять хохочем, и с Левушкой все как будто проще, яснее.

И начались приготовления! Какая радость, какое счастье принимать гостей, создавать людям праздник! Когда я буду богатой, то заведу себе лошадь и буду отмечать все праздники. Такая радость видеть, что все веселы, вкусно едят, вкусно пьют! Я придумала меню из блюд русской кухни, а Левушка занят своей знаменитой стеклянной дверь-стеной, она соединяет столовую с гостиной, она уже раскрыта, столы расставлены, накрыты белоснежными скатертями, а главное, посадить так «тройку» и Охлопкова, чтобы они не общались,— и те и другие самолюбивы, особенно моя Серафимочка Германовна Бирман: столы стоят длинной линией, и я решила поставить с обоих концов поперечные столы на четыре человека, они смотрятся, как царские: с одного конца сели Гиацинтова, Берсенев, Бирман с мужем, а с другого — Охлопков с женой и Лиля Юрьевна Брик с мужем, и все получилось отлично, и вечер удался.

Ужасно: Левушке совсем нельзя пить, и на второй день после именин с ним случился его припадок. Все врачи сказали, что это вылечить нельзя, повреждена центральная нервная система. Проклятье всем создавшим лагеря, всем, кто хватает талантливых студентов, обезглавливает нацию, калечит людей, убивает их здоровье. Левушка ничего не хочет и лечиться не хочет. Кроме его болезни у него плохо с легкими, затемнены верхушки. А ведь нам по тридцать три года, мы должны быть в своем расцвете и творческом, и физическом!

С Левушкой едет уже постаревший и уже академик Парусников.

Господи, спасибо тебе, что ты послал нам, моего Собольщикова-Самарина, что было бы со мной, с Мамой, с Малюшкой, если бы не он, и Левушкиного Парусникова, и теперь вся надежда на Парусникова.

Я с Левушкой ехать не могу: Охлопков еще не говорил обо мне с Берсеневым, но Иван Николаевич действительно стал со мной круче и с репетиций пьесы Бальзака не отпускает, несмотря на наличие второго состава, и еще этот глупый, никчемный фильм «Мальчик с окраины», который мусолится больше года и сейчас тысячу первые переделки, поправки, пересъемки.

Парусников вернулся мрачным, впервые при мне терпко выругался матом в адрес министра КГБ Белоруссии, какого-то Цунавы, друга Берия, еще худшего зверя, который отказал в прописке Левушке в Минске, и только после крупного разговора с этим Цунавой Левушку перевели в город Могилев архитектором. Невероятно! Снова искать квартиру, снова, как цыганам, переезжать на новое место.

И я не знаю, что мне делать с переходом в театр Охлопкова. Вышла рецензия на спектакль «За тех, кто в море», о Люле панегирик — новая «звезда» с большим будущим, и все бы ничего, все так, но дальше описывается блистательное исполнение ею роли морского офицера, а там нет ни роли, ни Люли в ней, наши две роли в спектакле проходные, пьеса о мужчинах.

Может быть, Охлопков в своих догадках прав?..

Как страшно опять ломать жизнь, переходить ли в новый театр...

Конец 1-й части

Ширли Маклейн

Танец в луче света

ЧАСТЬ III

Танец во мне

Глава 14

Нью-Мексико называют землей чудес.

По дороге из Альбукерке в Санта-Фе я лишний раз убедилась в том, что это не пустая фраза. Точеные горные вершины мерцали фиолетово-оранжевым цветом в лучах заходящего солнца. По вечернему небу, будто на заднике в студии МГМ, были разбросаны подгоняемые ветром облака. Я обожаю разъезжать в одиночестве по магистралям юго-запада. Величие открытых просторов создает иллюзию, будто тебе доступно все. Я здесь словно очищаюсь.

В Санта-Фе я приезжала вот уже несколько лет. По словам индейцев, здесь «высокая энергетическая вибрация», что и привлекает сюда спиритов. Санта-Фе означает «святая вера». Индейцы утверждают, что этот край заколдован. Они считают, что его благословил Великий дух, и любой, живущий здесь, тоже получит благословение.

Я сняла дом на северной окраине города. Владелец близлежащего отеля все приготовил к моему приезду — молоко, хлеб, фрукты, даже кофе в холодильнике. Я собиралась провести там десять дней, а выполнение намеченного на это время потребует полного покоя и тишины.

Я собиралась позаниматься с женщиной, чей метод лечения иглоукалыванием помогал людям вспоминать их прошлые жизни.

Мне все сильнее хотелось разгадать, почему я жила прежде и что нового я способна почерпнуть из своей теперешней жизни. Как говорил Эйнштейн, «знание не что иное, как опыт».

И вот я уже некоторое время работаю с Крис Гриском. Уже не раз лежала у нее на столе; воткнутые в разные участки тела иглы вызывали в мозгу разнообразные видения.

Крис объяснила: высшая беспредельная душа всегда помогает душе земной выбрать именно те воспоминания, которые наилучшим образом прояснят возникшие в данном воплощении сложности. Наши воспоминания редко приносят радость; ведь возвращаться к уже разрешенным вопросам было бы бессмысленно. Вся жизнь основывается на всеобъемлющем опыте души. То, что мы воспринимаем как «зло», на самом деле помогает нам, «жертве», полнее раскрыть себя. И получается, что не лишена смысла буддистская философия: «Благослови врага своего, он даст тебе возможность расти».

Поначалу такое благодушие казалось мне неприемлемым. Я считала, что зло на свете существует, что нужно искоренять его. По мере же того как я узнавала, какое «зло» мне причиняли в предыдущих жизнях, я стала замечать, что не пытаюсь выносить приговор. Я поняла: то был процесс познания, и этот путь я выбрала сама.

Глава 15

Я обосновалась в уютном солнечном домике, обставленном мебелью в испанском стиле, отделанном индийскими украшениями. Над камином висел Ojo de Dios, или Божий глаз. Это панно делается из нитей и прутиков. Его середина и есть Божий глаз. Он состоит из треугольничков, образующих квадрат, в который вписана окружность. Внешне он напоминает великую пирамиду, увиденную с птичьего полета.

Каждое утро в восемь я просыпалась и видела Ojo de Dios, занималась йогой, декламировала мантры,

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8—10. Печатается с сокращениями.

завтракала (фрукты, тосты, диетический кофе) и совершала сорокапятиминутную поездку к Крис, чей дом находился в историческом городке под названием Галистео.

Крис ждала меня и махала руками. Я сразу узнала и чапарель, и тополя вокруг дома, попав сюда после долгого перерыва. Они подросли с тех пор, как я была здесь в последний раз. Крис тоже изменилась. Она была на девятом месяце. Я похлопала ее по животу, поинтересовалась, не вступила ли она в контакт с душой обитающего там существа. Оказалось, что да и что это мальчик. Крис была среднего роста, мягкие волны светлых волос окаймляли ее открытое лицо. Ясные голубые глаза в буквальном смысле светились, губы были полными и влажными. Говорила она чуть нараспев.

— Здравствуй,— приветствовала она меня. — Давненько мы с тобой не виделись. Но я про тебя все знаю.

У Крис не было телевизора, она редко читала газеты и журналы. И тем не менее она во всех подробностях изложила мою жизнь за последние несколько месяцев, будто все это время была рядом. В обществе спиритов очень быстро свыкаешься с тем, что секретов не существует. Можно просто настраиваться на электромагнитные частоты любого человека, этот процесс напоминает прием радиопередачи.

Клиника Крис находилась позади стеклянной теплицы, в которой она выращивала лекарственные растения и фруктовые деревья. Я достала магнитофон, батарейки и кассеты. Магнитофон я подвесила на крюке над столом, чтобы можно было записывать происходящее во всех подробностях.

Я разделась и взобралась на стол. Через открытую дверь в комнату налетели мухи. Крис вытянула руки в направлении двери. То ли ощутив движение рук, то ли поняв инструкцию Крис, мухи улетели. Она мягко прикрыла дверь и велела мне расслабиться.

Крис достала иглы из спиртового раствора и промакнула их кусочком чистой ткани.

Главным наставником Крис был врач из древнего Китая, который всегда оставался рядом с ней во время работы.

Едва я расслабилась, как сразу же почувствовала в комнате присутствие других сущностей. Сейчас постараюсь объяснить. Мы живем и действуем, так сказать, в зримом измерении жизни, которое характеризуется высотой, длиной, шириной, массой и временем. Я училась распознавать невидимое измерение, где ничего невозможно измерить. Это измерение духовное. Его невозможно ни ограничить, ни определить, многие даже не считают его реальностью. Я ощутила холодное дуновение ветерка, которое всегда сопутствует присутствию в комнате духовного наставника. Понемногу я настраивалась и на ее наставников. Я пока не способна «видеть» энергию незримого измерения, а Крис может. Она видит наставников в светлых тонах, они обладают формой. Она видит поле ауры каждого человека. Таких людей мы обычно называем экстрасенсами. Ее сознание воспринимает энергию, о присутствии которой мы можем лишь догадываться. Я, например, «чувствую» Рамту и Макферсона, но никаких доказательств «увидеть» не могу. Я просто «знаю», что они есть и из этого исхожу.

Крис установила три тонкие золотые иглы в области третьего глаза посредине лба. Для достижения наибольшего эффекта она их немного повернула. Я ощутила легкую боль.

— Сегодня я использую золотые иглы, потому что они стимулируют более высокие частоты, чем серебряные. Здесь у тебя рубец. Область третьего глаза хранит память о травме.

Я что-то проворчала. Я вспомнила, что произошло, когда в Лиме в Перу я пришла в музей культуры инков. На каждом черепе посреди лба было отверстие. В ужасе разглядывая их, я вдруг почувствовала, будто знаю, что это такое. И без объяснений смотрителя музея я знала, что старшие священники инков вырезали во лбу отверстие, чтобы выпустить наружу энергию третьего глаза. Область третьего глаза обладает особой чувствительностью к духовному познанию. Способность к ясновидению, острота восприятия, божий глаз — все эти центры находятся в области третьего глаза. Этот глаз проникает за пределы земных измерений.

Крис снова повернула иглы. Меня опять пронзила боль.

— Ткань на шраме уплотнена,— констатировала Крис.

— Лет двенадцать назад левее этой точки мне удалили небольшую раковую опухоль. Может быть, в этом причина?

— Нет, здесь что-то большее. Опухоль, наверно, и возникла из-за тех воспоминаний, которые еще сохранились в этой части тела. Тело все помнит. Оно никогда не лжет. Оно говорит нам, когда мы нездоровы, взволнованы, когда нам больно. Ему все известно. Мы недостаточно прислушиваемся к нему.

Крис установила новые иглы у меня за ушами, на плечах и осторожно повернула их.

— А теперь вдохни в иглы свет. Это облегчит боль воспоминаний и одновременно стимулирует память.

Вдохнуть в иглы свет? Мысленно я представила себе положение каждой иглы и направила в них свет. Я глубоко вдохнула.

— А теперь расслабься,— велела Крис.— Отключи сознание. Ничего не оценивай, не давай левому полушарию взвешивать то, что тебе представляется.

Я лежала и жалела, что в английском языке не хватает слов, которыми можно было бы описать мои чувства. Как доказать, что у меня есть душа? Почему я должна это доказывать? Тем не менее скажи мне кто-нибудь, что я буду заниматься подобными вещами, я бы решила, что у него не все дома.

— Твоя высшая, безграничная душа все знает, все помнит. Мы и хотим попытаться вступить с ней в контакт. Давай начинать. Расслабься и позволь картинам возникать в твоем мозгу.

— А откуда они возьмутся?

— Их будет порождать твоя высшая душа, твое высшее сознание, твой эфирный двойник — неважно, как это называть. Память обо всем пережитом в прошлых жизнях хранит твое божественное «я». Оно-то и есть твой советчик, наставник, учитель.

Я почувствовала, что голова перестает думать. Вдруг с огромной скоростью передо мной стала проноситься вереница картин. Я не прилагала для этого никаких усилий и решила, что мои видения — результат ассоциаций. Мне даже в голову не пришло произносить что-нибудь вслух.

— Что ты видишь? — спросила Крис. — Знаю, ты видишь картины реинкарнаций, ведь я тоже их вижу.

— Все как-то разрозненно. Возмутительно разрозненно. Не знаю, смогу ли говорить с той же скоростью, с которой передо мной проносятся видения. Мне бы просто хотелось побольше смотреть на плоды своего воображения.

Лежа на столе, я полностью осознавала все, что происходило вокруг. Это совсем не походило на гипнотический транс. Казалось, я одновременно и участник, и наблюдатель. Я будто мыслила сразу на двух уровнях. Я словно смотрела фильм. Картины обладали фактурой, иногда запахом. Это были тактильные ощущения и, я бы сказала, всплывавшие в памяти эмоциональные реакции.

Например, я видела себя по шею зарытой в песок, мое тело сдавлено со всех сторон. А вот я пират на деревянной ноге. Я увидела женщину, с виду египтянку, в пурпурном с золотом одеянии, плавно двигавшуюся мне навстречу. Себя я не видела, только женщину. Ею была моя нынешняя мать. Потом я увидела свою мать в образе негритянки с голодным младенцем на руках; в образе греческого атлета, в образе жрицы. Картина снова переменилась. Я увидела пирамиду из стекла к востоку от тех мест, где теперь расположены Соединенные Штаты. Однако пирамида стояла на суше. Она переливалась на солнце, воздух был более влажным, чем сейчас. Дрожащей занавесью вокруг пирамиды поблескивали капельки влаги.

Окутавшие пирамиду черные тучи прорезала молния. Гром оглушал меня. Я перестала пересказывать то, что вижу, и почувствовала боль от игл за ушами.

— Что тебе представляется? Непогода? — спросила Крис. — Я вижу именно это.

Я открыла глаза. Неужели она *видела* те же картины, что и я?

— Не давай видению исчезнуть,— приказала Крис.— Это важно. Мне говорят, что это имеет какое-то отношение к злоупотреблению властью в той жизни.

Я спросила своего эфирного двойника, почему я вижу именно эти картины, и тут же получила ответ: «В той жизни ты научилась управлять погодой, но злоупотребляла своим умением, ты не задумывалась о последствиях своих действий». Слова были английские, но воспринимала я не столько их, сколько саму мысль. Я *овладела искусством управления погодой?*

Теперь вместо шторма я видела различные летательные аппараты, парящие над пустыней. Они напоминали огромные цветочные лепестки с окнами; по-видимому, жившим на земле людям они служили средством передвижения. Вряд ли они были инопланетного происхождения, но полной уверенности у меня не было. Они не производили никакого шума, не использовали топлива. Они двигались вдоль электромагнитных линий — небесных энергетических магистралей.

Я решила, что даже у меня не хватит воображения такое придумать. Несомненно передо мной была реальность, хотя ни с чем подобным прежде я не сталкивалась.

— Они просто хотят показать тебе фрагменты разных жизней, имеющие отношение к тому, что тебе теперь предстоит познать,— сказала Крис.

— Но кто такие «они»?

— Твои наставники и твоя высшая безграничная божественная душа.

— Ладно,— в отчаянии согласилась я.— Но как же мне удается видеть все это и одновременно вести осмысленную беседу?

— А ты сейчас действуешь на двух уровнях сознания, и этим ты теперь будешь заниматься всю жизнь, если всерьез собираешься передавать получаемые знания. Вскоре ты сможешь в любой момент вступить в контакт со своим эфирным двойником и воспользоваться этой способностью в земной жизни. И то и другое реально. Когда ты научишься их интегрировать, твоя жизнь станет полнее. Она будет похожа на то, что ты испытываешь сейчас.

Я увидела стеклянные двери в пустыне. Вокруг ни травинки, ни кустика. Я перенеслась еще дальше в прошлое, увидела роскошные, пышные зеленеющие сады с розовыми и бирюзовыми струями фонтанов. Стройные изящные люди двигались по стеклянным дорожкам. Никто не разговаривал, общение происходило при помощи телепатии. Я увидела, как человек подошел к дереву, сорвал плод, а на его месте он тут же материализовал другой.

— Я вижу какую-то необыкновенную цивилизацию. Кругом стекло, в воздухе, будто радуга, оранжевые и розовые лучи. Что это такое?

— Спроси своего двойника,— посоветовала Крис.

— Ты видишь цивилизацию Атлантиды,— произнес двойник будто из глубины моего сознания.— Очень высокоразвитая цивилизация.

— Почему все сделано из стекла? Почему на головах у людей хрустальные украшения?

— Хрустальная одежда усиливает деятельность высшего сознания, особенно хрустальные головные уборы.

Я спросила, какая связь между этими сценами и пустыней.

— Ты видела то, что осталось от Атлантиды. Одновременно тебе приоткрылось будущее, ожидающее тебя в теперешней жизни,— объяснил двойник.

Все новые и новые видения проплывали перед моими глазами. Я ощущала огромную эмоциональную усталость. Мне было трудно усваивать все, что я видела. Требовалось время на обдумывание пережитого.

— На сегодня, пожалуй, хватит,— сказала Крис. Наклонившись надо мной, она легкими, но резкими движениями выдернула иглы. В области третьего глаза иголка выскочила сама.

Лежа в уже остывшей ванной, я размышляла, а не может ли сознание располагаться и в других частях тела, помимо головы. Под действием игл я почти чувствовала, что мои ноги, руки, торс способны мыслить. Что бы это значило? Мне как танцовщице порой казалось, что мое тело вспоминает давно забытую последовательность шагов.

Знаменитый нейрохирург, изучавший мозг, Уайлдер Пенфилд в результате обширных исследований пришел к выводу, что сознание располагается не в мозгу. В нашем теле нет никакого конкретного центра, где бы оно находилось. Оно, похоже, присутствует везде — в мышцах, тканях, клетках, костях... И поэтому возможно стимулировать клеточную память и воспроизводить опыт прошлой жизни.

Мне вспомнились священники-ламы в Бутане. В мороз они подходили к замерзшему озеру, погружались в прорубь и медитировали, пока лед вокруг них не начинал таять, а от тел не поднимался пар. Они это объясняли простым увеличением частоты своих вибраций. Они утверждают, что электромагнитные частоты человека способны изменять физическую реальность; человеческое сознание способно влиять на такие «установившиеся» нормы действительности, как то, что огонь горит, а вода замерзает, одним изменением своего отношения к подобным нормам. Важно, что там, где дело касается сознания, никаких устоявшихся законов нет. Мы сами несем ответственность за свою действительность.

Новейшая физика утверждает, что картины в нашем мозгу вызываются электрически заряженными частичками света. Неужели под воздействием игл я видела остатки электрических зарядов, существовавших многие века назад?

Я понимала, что в своих теориях, видимо, что-то сильно упрощаю, особенно в области физики. Но я не единственная, кто улавливал связь физики с мистицизмом.

В одном я была уверена и на сознательном, и на интуитивном уровне. Путь к пониманию внешнего мира лежит через понимание мира, заключенного в самом себе.

Глава 16

Утром, когда я проснулась, сильно болела голова. Я пошла во дворик заниматься йогой, от чего голова должна была пройти.

В тот день я делала упражнения усерднее, чем обычно, потому что чувствовала: под воздействием игл должно произойти нечто чрезвычайное, и мне хотелось подготовиться к этому как можно лучше.

Когда я приехала к Крис, она поинтересовалась, снилось ли мне что-нибудь. Я кивнула, но призналась, что ничего не помню.

— Как только что-нибудь вспомнишь, сразу запиши. Это очень важно. Ты все время учишься во сне. Тебя учит и направляет твоя высшая душа, твой эфирный двойник. Вот почему важен сон. Во сне ты вступаешь в контакт с духовным уровнем. Это необходимо для жизни. Душе нужен такой контакт.

Я вспомнила, что читала про эксперимент, проводившийся над группой добровольцев: на две недели их лишили возможности видеть сны. Никаких физических нарушений не обнаружилось, но испытуемые стали в разной степени проявлять агрессивность, враждебность, у них появились галлюцинации. Врачи пришли к выводу, что во время сна подсознанию необходимо как-то проявлять себя. Возможно, на самом деле происходящее было результатом отлучения души от ее естественного места обитания — духовного уровня. Связь между ними могла устанавливаться только во сне, если, конечно, человек не использовал специальной техники медитации.

Вскоре Крис принесла иглы. Она установила их в области третьего глаза, на плечах, на ушах и на груди. Кроме того, одну иглу она вонзила мне в живот как раз под пупком. Когда она попыталась установить иглу на горле под подбородком, то снова наткнулась на сопротивление. Игла ни в какую не слушалась.

— Интересно,— сказала она.— Здесь тебе много чего нужно прояснять. А теперь вдохни в иглы свет.

Я вдохнула в них белый свет, представила, как он растекается по иглам.

Вдруг у меня в правом ухе сильно зазвенело. Крис включила магнитофон. Она слегка повернула иглу в области прямой кишки. Я почувствовала тупую боль. Уши заложило. Я не слышала ничего из того, что происходило в комнате. Потом зазвенело в левом ухе, ступни закололо будто легкими электрическими разрядами.

Спазм сжал горло. Что происходит? Я поделилась с Крис.

— Да,— ответила она.— Я вижу, что твоя аура изменила цвет. Поле ауры становится еще ярче, чем прежде.

Я глубоко дышала минуты три. Потом у меня в сознании прозвучало: «Вдохни розовый цвет».

Я представила себе насыщенный яркий розовый цвет и вдохнула его.

— Поле твоей ауры порозовело,— отметила Крис.

— Что-то повелело мне вдохнуть розовый цвет.

Я почувствовала, как вступаю в контакт с чем-то, что могу описать только как новый тип энергии. Она казалась очень знакомой и одновременно новой. Вдруг я *увидела* эту энергию. У нее был изысканный медный цвет.

— Поле ауры опять меняет цвет,— заговорила Крис.— Теперь оно ржаво-медного цвета. Очень красиво. Что ты видишь?

В моем сознании возникла картина, сначала размытая, потом ставшая очень четкой. Она потрясла меня. Я увидела очень высокое, очень уверенное в себе, по-видимому, двуполое человеческое существо. Изящное кремовое одеяние ниспадало складками, окутывая силуэт семи футов ростом, длинные руки спокойно висели по бокам. Пальцы казались невероятно длинными. Исходившая от этого существа энергия представлялась мне скорее мужской, чем женской. Кожа была чуть красноватой, темно-рыжие волосы ниспадали до плеч. У него были выступающие скулы и прямой точеный нос. В глазах поразительно глубокого синего цвета светилась невероятная доброта и сила. Создание приветственно протянуло ко мне руки. Оно казалось мне порождением Востока в большей степени, чем Запада. Интуитивно я почувствовала, что оно очень заботливо и терпеливо, но может прийти в невиданную ярость. Оно было простым, но столь всемогущим, будто «знало» все, что можно знать. Я была потрясена тем, что вижу и чувствую.

— Кто вы?— спросила я, не отваживаясь представить, что оно мне ответит. Оно улыбнулось и обняло меня!

— Я твоя высшая безграничная душа.

— Крис,— громко сказала я,— я сошла с ума? Мне кажется, что я вижу своего эфирного двойника. Может ли такое на самом деле происходить?

— Конечно,— подтвердила она.— *Это* не сумасшествие. В этом вся суть. К этому ты стремилась. Поле твоей ауры переливается всеми цветами радуги. Свершилось.

— О господи,— как-то по-дурацки проговорила я.— Ты правда здесь?

Двойник снова улыбнулся.

— Да,— ответил он.— Я всегда был здесь. Я здесь с тобой с самого сотворения мира. И никогда с тобой не расстаюсь. Я — это ты. Я твоя безграничная душа. Я — твой бесконечный двойник, который в каждой реинкарнации направляет и учит тебя.

— А почему у тебя есть форма и почему она такая?

Он снова улыбнулся.

— Потому что тебе нужно увидеть меня в земном измерении. Так или иначе душа имеет форму человеческого тела. Единственная разница в том, что душа — это форма без массы. Если бы ты могла увидеть световую форму души, ты бы увидела голову, две руки, туловище и две ноги. Душа — это свет высокой частоты без массы. Вот в чем единственное различие.

Разве могу я сама придумывать такие слова? У меня даже мыслей таких никогда не было.

— Почему мне кажется, что в тебе преобладает мужское начало?

— Кажется, что во мне больше мужского, чем женского, потому что я силен. Энергия души сильна, но она двупола. Иначе говоря, существует абсолютное равновесие между мужской, позитивной энергией и женской, негативной. Обе одинаково необходимы для жизни, ни одна не может существовать без другой.

Слова звучали у меня в голове. Увлеченная концепцией двух энергий в одном теле, я спросила:

— А мужская позитивная сторона мозга действительно располагается слева?

— Совершенно верно.

Мой двойник стоял совершенно спокойно. Я посмотрела в окно и увидела покачивающееся на ветру дерево.

— А если я попрошу тебя помочь мне остановить движение дерева, смог бы ты это проделать? — спросила я.

— Испытай меня.

— Ладно. Вон то дерево. Пусть оно перестанет качаться.

— Очень хорошо. Почувствуй, как моя сила становится твоей. Знай, что вместе мы можем совершить что угодно. Теперь спроси у дерева разрешения управлять его движением.

— Спросить у дерева разрешения?

— Ну конечно, всякая жизнь должна действовать в гармонии, равновесии со всякой другой формой жизни, считаться с ней. Нет безнаказанного злоупотребления властью. Ты услышишь, как дерево отзовется, узнаешь, что оно при этом чувствует.

— Деревья могут чувствовать? — спросила я.

— Конечно. Вся жизнь наполнена чувством. А естественное состояние чувства — это любовь. Состояние любви достигается простым существованием. Природа — проявление простого существования. У существования нет ни осуждения, ни нравственности. Оно просто есть. А то, что просто есть, это и есть полное равновесие. Ты понимаешь меня?

— Крис, ты слышишь что-нибудь из нашего разговора?

— Подробностей не слышу. Чувствую интенсивный процесс общения с твоей высшей душой. Видела бы ты свою ауру. Невероятно красиво. Очень-очень яркого медного цвета. Продолжай.

Я почувствовала, что настраиваюсь на ветки и листья за окном. Мне всегда было легко разговари-

вать с природой. Из солнечного сплетения, средоточия чувств моего сердца, я спросила, можно ли мне остановить его раскачивающиеся ветки. Произошла интересная вещь. Я почувствовала, что дерево не только дало мне «добро», но и предложило само остановить движение в соответствии с моим желанием. Другими словами, сама просьба о разрешении дает дереву возможность выполнить мое желание, потому что приходят в действие обе энергии.

Я смотрела за окно. Двойника я тоже видела, хотя мой взгляд был направлен в другую сторону. Двойник простер руки к дереву. Дерево по-прежнему качалось на ветру. Вдруг как по сигналу оно замерло. Невероятно. Дерево стояло совершенно неподвижное. Несколько птиц устроились на его ветвях и сквозь оконное стекло посмотрели на меня. Руки двойника плавно опустились.

— Видела? Это ты сделала. Ты можешь использовать свою энергию для чего вздумается. Но для этого тебе нужно найти меня,— сказал двойник.

— А какая же тогда разница между тобой и Богом?

— Никакой. Я и есть Бог, потому что вся энергия исходит из одного источника. Мы все — часть Бога. Все мы индивидуализированное отражение божественного источника. Бог — это мы, мы — это Бог.

— А ты — это я?

— Вот именно.

— Так почему же мы разделились? Почему все мы не одна великая единая энергия?

— В общем-то так оно и есть. Некоторые души отделяются в процессе создания разных форм жизни. Не устояв перед красотой собственных творений, они попали в ловушку физических законов, утратили связь с божественным светом. Их смятение оказалось столь сильным, что породило противоборство, которое известно теперь вам как добро и зло. Карма, то есть законы причины и следствия, возникла, чтобы стать способом, средством, методом уничтожения искусственно созданных понятий добра и зла.

— Выходит, что земные конфликты имеют духовную основу?

— Совершенно верно. Большинство войн ведется из-за разной трактовки Бога. А остальные ведутся в защиту ценностей, заменивших Бога как высший принцип. Нет ничего, кроме божественного принципа. Все проистекает из этого. Ошибкой будет полагать, что техника, нефть, деньги или даже свободное открытое общество важнее Бога. Это неправда.

— Так что же с нами будет?

Двойник пожал плечами. Я почувствовала, что это я пожимаю плечами.

— Вы будете разделены между собой до тех пор, пока не поймете, что каждый из вас и есть божественный источник.

— А как же тогда обходиться с убийцами, фашистами, преступниками?

— Им нужно противопоставить духовные принципы. Ни одна из этих душ не довольна своим существованием. Разрушение — это не естественное состояние.

— Это трудно будет объяснить,— вздохнула я.— Основа земной морали — знание того, что есть «правильно», а что «неправильно», а ты говоришь, добра и зла вообще нет.

— Пока человечество не осознает, что на самом деле нет ни добра, ни зла, мира не будет. Когда человечество поймет, что нет смерти, оно сделает огромный шаг к пониманию того, что божественный принцип существует в каждом человеке. Не только на Земле есть жизнь. Она есть повсюду в космосе. В некоторых случаях она похожа на земную, в большинстве же нет.

— А что случилось с другими душами?

— Некоторые души вообще не стали воплощаться, решив понаблюдать за созданием жизни. Другие души ждали, пока физические формы эволюционируют до хрустальной основы, и только потом воплощались. Эти создания никогда не теряли связи с божественным светом, потому что хрусталь позволяет настраиваться на более высокий уровень божественного сознания.

— Они опередили нас в развитии? — поинтересовалась я.

— Только в определенном смысле. Они продвинулись дальше только потому, что духовно утонченнее. Они понимают научные принципы действия энергии, являющейся духовным божественным источником. Они использовали духовную науку в своих интересах и сыграли сложную роль в эволюции человечества. Но неверно считать, что инопланетная жизнь более развита с точки зрения духовного *опыта*. Жаль, если люди сочтут, что инопланетяне достигли более высокой ступени развития только потому, что они способны пересекать вселенную. Человеческие души возвращаются к Богу. Это долгий и мучительный процесс, но прогресс *есть*.

— Выходит, и эволюционисты и креационисты правы в своем объяснении развития жизни?

— Верно,— подтвердил двойник,— хотя и те и другие упустили из виду роль души. Креационисты верят, что всю жизнь в один миг создал «Бог». Эволюционисты вообще не признают роли души. Ни те, ни другие не поняли, что душа человечества несет ответственность за свою собственную судьбу. *Мы сами свои собственные создатели.*

Мне нужно было разобраться в таком объеме информации, я ощутила подлинную перегрузку, и все же кое-что еще необходимо было узнать сейчас же.

— Имей терпение,— сказал двойник.— Научиться терпению — одна из твоих задач в данном воплощении. Для твоего развития очень важно, что ты, наконец, «увидела» меня. Теперь ты знаешь, что я существую. Я создал тебя в той же мере, в какой ты создала меня. Что бы тебе ни понадобилось, тебе достаточно попросить.

На глаза у меня навернулись слезы.

— Слезы необходимы. Каждая пролитая слезинка продлевает жизнь.

Плакать — значит высвобождать чувства. Энергия, требуемая на подавление чувств, вызывает напряжение и в теле, и в сознании. Расслабься. Не будет конфликтов, если ты дашь волю своим чувствам. Не мучайся над тем, чего не понимаешь. Когда душа разовьется, понимать будет легче. Запомни, там, где нет сопротивления, нет и вреда. Сопротивление порождает конфликт. Оно заставляет поток энергии повернуть вспять. Ты знаешь значение слова «зло»? — спросил эфирный двойник.

Я думать-то не могла, не то что ответить.

— Зло — это всего лишь энергия, движущаяся вспять, а не вперед. Произнеси по буквам сзаду наперед слово «live» и получится «evil» — зло. Этимология слов не случайна. Жизнь всегда вопрос энергии.

Мне еще не приходилось слышать, чтобы так определяли зло.

— Ты поток энергии,— продолжал двойник.— Воздвигая преграду на пути потока энергии, ты порождаешь полярность. Полярность порождает конфликт. Конфликт ведет к катастрофе, то есть к почти полному разрыву с духовным, с Богом. Ты только что это поняла. Перестань сопротивляться. Позволь своей энергии устремиться назад к Богу. Ты будешь в безопасности, потому что настроишься на меня, а я — часть Бога.

Я лежала на столе, пытаясь осознать происшедшее.

— Мне хочется подняться,— сказала я.

— Полагаю, что да,— подтвердила Крис, за все это время не проронившая ни слова.— Спроси только своего эфирного двойника, не должна ли ты взять с собой домой еще что-нибудь.

Я закрыла глаза и обратила мысленный взор вверх.

— Вот еще что,— заговорил двойник,— в последующие дни мы займемся более конкретной работой, имеющей отношение к твоей сегодняшней жизни. Связывающий нас канал должен оставаться открытым. Я бы порекомендовал умеренность в еде — овощи, фрукты, вода. Никаких молочных продуктов. Делай только гармоничные движения, например, занимайся йогой. Не беспокойся о намеченных планах, нехватке времени или телефонных звонках. Проводи время на природе. Не обращай внимания на линейную информацию. Дыши глубоко, чтобы канал связи оставался свободным. Не раздражай никого и помни, что я всегда с тобой. Я и есть ты.

Я кивнула.

— И еще одно. Поздравляю с тем, что ты никогда не принимала наркотиков. Это важный компонент твоих успехов.

Крис помогла мне слезть со стола.

— Тебя не удивляет ничего из того, что я сегодня испытала?

Крис улыбнулась.

— Ни капельки. Такова истина. Все это я уже слышала.

Я чувствовала себя невесомой, тянуло на солнце, на свежий воздух. Хотелось дотронуться до земли, до цветов, до чего-нибудь естественного, живого. А еще я жутко проголодалась. Меня клонило в сон, но в то же время мозг был ясен, как никогда.

Глава 17

Ту ночь я провела под звездным небом на улице в спальном мешке. Так посоветовала Крис, объяснив, что когда нет крыши над головой, душа и мозг способны воспроизвести карту движения звезд. А в это время мы и сами учимся.

Наутро я попробовала связываться со своим эфирным двойником без помощи игл Крис. Он каждый раз оказывался на месте. Двойник ни разу не ошибся.

Я спрашивала его, что мне поесть, кто бы это мог сейчас звонить мне по телефону, в какую сторону идти, чтобы попасть в то или иное место. Удивительно, сколь верными были его ответы. Интересно, как долго это может продолжаться?

— Пока ты в состоянии найти меня, ты в состоянии найти что угодно,— был ответ.

Контакт с моей безграничной душой стал событием чрезвычайным, вехой в моем развитии, переживанием, переполнившим меня радостью. Я будто бы достигла совершеннолетия. Если бы подобное рассказал о себе кто-то другой, я бы сочла, что он «размечтался».

Я вспомнила всю ту духовную литературу, которую читала и пыталась понять,— Библию, Махабхарату, Коран. Все они учили одному и тому же. Везде говорилось, что душа бессмертна. Все пророки намекали на свои предыдущие жизни, даже Христос: «Я приходил и прежде, но вы меня не узнали». Цель жизни — учили они — вернуться обратно к божественному источнику, частью которого все мы являемся. А те события, с которыми нам кармой предначертано было столкнуться на этом пути, нужно лишь пережить и понять, но ни в коем случае не судить. Каждая из великих книг предостерегала от осуждения, от нравственной ловушки противопоставления добра и зла. В основе их учений лежит закон причинно-следственной связи. «Суди — и судим будешь, причини зло — и тебе причинят

зло, люби — и любим будешь, давай — и тебе воздастся»... Внешние обстоятельства происшедшего не имеют значения. Они лишь пейзаж, на фоне которого разыгрывается пьеса нашей правды.

И тем не менее мы живем в мире, где все друг друга судят. Каждый считает, что лишь его мораль опирается на слово Божье. Я поняла, что на судьбу человечества и самих себя мы взираем с довольно близкого расстояния, сужая свое поле зрения. За деревьями не видим леса.

Ни моральных травм, ни кажущихся трагедий не было бы, если бы мы понимали, что ничто не «трагично». Ничто не есть ошибка. Ничто не потеряно зря, ничто не умирает — ничто. Каждый из нас — бессмертная вселенная.

Глава 18

В последующие дни все представлявшиеся мне воплощения помогали полнее понять мою нынешнюю личность. Здесь невозможно описать все, что я перевидала. Теперь было совершенно очевидно, что люди, жившие исключительно в интеллектуальной реальности, чувствовали себя в ими же созданном мире все хуже и хуже. Все теряло смысл с «интеллектуальной» точки зрения, а когда их разум оказывался не в состоянии охватить ситуацию, они становились озлобленными и циничными.

Мы вступаем в конфликт не с правительством, культурой или обществом. Мы вступаем в противоречие сами с собой.

Мой эфирный двойник разъяснил, что немало душ на духовном уровне ждет своей очереди перейти в земное измерение, чтобы исполнить предписанное кармой. Поэтому-то так ценилась жизнь в теле. Проблемы кармы неразрешимы на духовном уровне. Разобраться в них можно лишь на уровне опыта, физической массы — на земле.

По словам двойника, каждой душе известно, что рано или поздно она пробьется к свету понимания, пусть даже для исчерпания одной единственной темы потребуются сотни жизней.

Жизнь — это не вопрос выживания. Жизнь — это духовная эволюция.

Трагедия остается трагедией, потому что мы ее так воспринимаем. Мы остаемся слепцами, не понимающими целей, не желающими учиться. Мы беремся судить о нашем положении и одновременно поляризуем поток энергии.

Выживание подразумевает борьбу с чем-то. Эволюция же — охват всего потока. А когда весь поток энергии направлен к божественному источнику, легче достичь покоя и совершенства.

Душа питается тем, что получает от божественного источника, а не от земли. Все происходящее обусловлено тем, что душе необходимо познать.

Дни шли за днями, я же переживала все новые и новые события, понимала все больше и больше. У меня было ощущение, что мои действия совершенно правильны. То, что я узнавала, не беспокоило меня, не приводило в уныние. Ничего подобного. Я будто освободилась от чего-то, когда поняла, что сегодняшняя моя жизнь — результат прошлых жизней, что сама я — продукт множества инкарнаций и буду жить снова. Не исключено, что я слишком многое хотела узнать о своих прошлых жизнях, вероятно, другие предпочли бы поменьше информации. Но такова была моя правда. Такой уж у меня характер. Если меня что-то заинтересует, я на полпути не остановлюсь.

Все в жизни — и печальное и радостное — имеет смысл, если рассматривать его, не пытаясь судить. Все совершается с какой-то целью. Жизнь подобна природе. Красота заключена в самом существовании, и всякое событие в природе — звено в цепочке взаимосвязных явлений.

Я решила довериться своему эфирному двойнику и одновременно задумалась, как я жила в *этом* воплощении до духовного просветления.

Как часто я волновалась из-за того, что не укладываюсь в график, стремилась сдержать данные обещания, выполнить свои обязанности, угодить другим. Я была так занята, что, как мне казалось, никогда уже не осуществлю ни задуманного, ни необходимого. Теперь все изменилось. Я как-то расслабилась, уверовав в то, что времени на самом деле хватит. Доверившись духовным силам, я заметила, что мысли стали яснее, исчезло беспокойство. Теперь я за более короткий срок успеваю сделать больше. Пусть все идет своим чередом, решила я, раз все происходящее имеет свои веские причины. В результате же мое несопротивление позволяло проявлять себя так, как мне хотелось.

Во время сеансов иглоукалывания у Крис моя психика переходила в новое качество, но при этом я полностью оставалась в сознании.

Мой эфирный двойник прокручивал передо мной различные воплощения, выделяя те, которые необходимы мне для сегодняшней жизни.

Прошлые жизни часто представали в виде движущихся изображений.

Вот я танцую в гареме, пытаясь одухотворить движение.

Вот я в церкви — испанская инфанта с бриллиантовыми сережками.

Я в пещере — монах, погруженный в медитацию.

Я — младенец, которого унес орел. Оказавшись в семье дикарей в Африке, я очень страдаю, потому что они менее развиты, чем я.

Я — ребенок. Качаюсь на качелях, глядя на солнышко.

Я — русская балерина. Живу в доме с верандой. Хожу в бархатных юбках, играю на балалайке. Я качаюсь на качелях, держа в руках книги, перо и бумагу. Мне очень нравится весеннее солнце. Я ищу пере-

зимовавшие под снегом листья клубники. Других людей из того русского воплощения я не видела. Я искала Васю, но не было никого.

Я перенеслась в Бразилию, где была шаманом и злоупотребляла оккультизмом.

Вот я уже в пустынях Аравийского полуострова, вместе с караваном смотрю на звезды.

Вот я занимаюсь китайской гимнастикой тай-ти.

Я — японка. Утром в ярком кимоно иду по мощенной булыжником улице в буддистский храм.

Я купаюсь в гроте. Рядом на берегу спит крокодил. Я об этом знаю и дрожу от страха.

Очередная реинкарнация так расстроила меня, что продолжать расхотелось.

Я была маленьким мальчиком-инком в Перу. Священники моего племени обучали меня пользоваться третьим глазом. Желая обострить мое восприятие, они вырезали неглубокое отверстие у меня в середине лба.

Это было ужасно. Я вспомнила, какое впечатление произвел на меня виденный в музее в Лиме череп. Лежа на столе, я почувствовала, что во лбу у меня стала пульсировать нестерпимая боль. Одна золотая иголка выскочила.

Мне не хотелось продолжать.

— Посоветуйся с двойником,— сказала Крис.

— Если хочешь двигаться дальше,— сказал он,— необходимо избавиться от психической боли, заложенной в этом воспоминании. На месте третьего глаза у тебя остался шрам. От него нужно избавиться. Не отказывайся от этого опыта.

Я тяжело вздохнула. Ладно, я продолжу.

Я в каменной келье. Обо мне заботится ласковый священник, прикладывает травы к вмятине на месте третьего глаза. В голове все путалось от острой боли, меня принуждали к чему-то такому, чего я не могла понять. Он пытался объяснить. Говорил, что таким способом я достигну более высокой стадии ясновидения. Меня, по его словам, избрали, чтобы свернуть общину с пути зла. В рану мне вставили что-то вроде тампона и перевязали повязкой из лечебных трав. От злости и унижения со мной сделалась истерика, я вырвалась из его рук и убежала.

Он не пытался преследовать меня. Я обернулась. Священник поднял руки в каком-то меланхолическом благословении.

Именно в тот момент я поняла, что священник был Вася! А тема — преодоление зла.

После воспоминаний о каждом воплощении у меня оставалось ощущение боли. Двойник сказал, причина здесь в том, что все мои реинкарнации заканчивались мучительной смертью. Если бы мне тогда удавалось достичь гармонии со своей духовной силой, смерть не была бы болезненной. Боль — это сопротивление божественной энергии, сопротивление, порожденное страхом.

Без страха и сопротивления смерть была бы не более чем переходом в другое измерение.

Прошла неделя, прежде чем я узнала еще какие-то лица, кроме Васиного.

Ежедневно на закате я возвращалась домой от Крис. Я ни с кем больше не встречалась. Каждую ночь я прослушивала записи, сидя в горячей ванне с уксусом. Сны мне снились запутанные, символические, я часто просыпалась с головной болью. В самых обычных вещах я открывала новый смысл. Если под окном щебетала птичка, мне хотелось постичь тайное значение ее песни. Когда меня нещадно жгло солнце, я недоумевала, а не прячется ли разум за его лучами. То было для меня время чудес.

Порой мне хотелось плакать. Порой меня переполняла радость. Я выражала свои чувства самой себе.

Я думала о самом маленьком пятнышке, какое только могла разглядеть, до тех пор, пока оно не становилось бесконечно большим. Потом я думала о горé, пока она не уменьшалась до размеров пятнышка. Я теряла ощущение времени. Иногда я забывала, где нахожусь, иногда не узнавала примет на дороге и проезжала мимо знакомого поворота.

Последнее воплощение, которое прошло у меня перед глазами, было самым захватывающим в свете моей теперешней жизни.

Началось все в России в царские времена. Я занимала какой-то высокий пост при дворе, вела роскошную жизнь, каталась на санях по глубокому снегу под звон бубенцов. Мне представлялись бархатные юбки, приглушенные тона, длинные столы, уставленные икрой и водкой. При дворе по-французски с русским акцентом велись разговоры об импрессионистах и европейской утонченности.

И в деревне, и в городе большинство народа прозябало в бедности; элита же ходила на симфонические концерты, балеты, в оперу. Бедняки ютились в землянках, наполовину вросших в землю, отчаянно пытаясь сохранить остатки тепла.

Большое влияние при дворе имело русское православие. Согласно господствующей философии, бедняков растоптал сатана, потому что такова их судьба. Богатых же — и такова их судьба — вознаградил Бог. При дворе чувствовали, что во многом уступают европейцам, стыдились примитивного уровня развития своей страны.

Крестьян здесь считали «дикарями», которыми необходимо управлять, чтобы защитить их от самих себя, считали способными, не задумываясь, убить и смотрели на них скорее как на животных, нежели

людей. Мне доводилось видеть представителей самоуверенной элиты, пирующей за роскошными банкетными столами, когда они поедали бараньи ноги, вцепившись в них обеими руками.

Я жила в безопасности, в придворной изоляции. У меня был сын, в котором я души не чаяла. В нем заключался смысл моей жизни. Тогда ему было лет шесть. У него были выступающие скулы (эту черту я сразу вспомнила) и смуглая кожа. В нем я узнала Васю. (Значит, в прошлой жизни он-таки был моим сыном.)

Вдруг я перенеслась в глухие леса Соединенных Штатов времен гражданской войны. Я была женщиной и вместе со своим сыном жила в бревенчатом домишке. Сыном снова оказался Вася. Я его чем-то очень расстроила, и он хотел — наполовину в шутку, наполовину всерьез — убежать из нашего дома. Я помчалась за ним. Он побежал к скале, где обычно играл, но споткнулся и упал.

Я снова перенеслась в Россию.

Вася жил со мной при дворе. Это был застенчивый русский мальчик, глубоко переживавший тяготы, выпавшие на долю бедняков. Он частенько уходил из дворца поиграть с друзьями и брал с собой дорогие безделушки, которые дарил товарищам, чтобы те продавали их и покупали себе еду. Я знала про эту робингудовскую деятельность, но молчала.

Какой-то крестьянин попросил разрешения увидеться со мной. Я согласилась. Он оказался посланником бедняков и поведал мне об отчаянных условиях, в которых жила семья. Без помощи и понимания двора, говорил он, не облегчить бремя нищеты.

Меня растрогал его рассказ, но я была бессильна что-либо изменить. Крестьянин спросил, не могу ли я каким-нибудь образом продать часть царских драгоценностей, чтобы дать возможность выжить несчастным. Этим просителем был Стив, мой бывший муж.

Выслушав его, я дала обещание серьезно подумать над его словами.

Потом, переодевшись крестьянкой, я неоднократно встречалась с этим человеком, и он знакомил меня с жизнью бедняков. Крестьяне приглашали меня в свои жалкие лачуги, угощали домашним вином и всем, что было съестного. Я слушала их рассказы, пела вместе с ними их песни. Со мной ходил мой сын и представлял меня своим обездоленным друзьям, каждый раз перед расставанием оставляя им денег. Своей детской наивной благотворительностью он ставил меня в затруднительное положение, ибо полумеры отнюдь не решали проблемы.

Через бедняков я соприкасалась с реальностью. Мне было приятно их общество, хотелось облегчить их участь. Но я засомневалась, а хватит ли у меня мужества исполнить задуманное.

Я обратилась к человеку, занимавшему влиятельный пост при дворе. Им был мой теперешний отец. Он отнесся ко мне с сочувствием, но его духовник сказал, что такова доля бедняков, а попытка изменить течение кармы — духовное преступление. Духовником оказалась моя сегодняшняя мать. Я тоже воспитывалась в традициях православной церкви, глубоко верила в противоположность добра и зла. Я запуталась, чувствовала себя будто парализованной. Хотелось помочь людям, которых я полюбила, прислушаться к своему внутреннему голосу. Но я боялась вызвать неудовольствие тех, кто мог оказаться прав в своей оценке сатаны. Боялась я и того, что от меня отвернутся придворные.

Я перестала появляться в деревне, не в силах с чистой совестью пользоваться гостеприимством бедняков. Обратившийся ко мне за содействием крестьянин все больше отчаивался, видя мое тающее на глазах мужество и неспособность совершить то, что я считала правильным.

Когда он набрался смелости вновь попросить меня о встрече, я не пожелала видеть его и отослала прочь.

Позже от своего сына я узнала, что бедняк потерял всякую надежду и занемог. Подобно большинству горемык, он кормил всю семью. Теперь же он не мог больше работать.

Один за другим умирали близкие, и он не мог их спасти.

Я же ничего не предприняла, чтобы им помочь.

Он все сильнее и сильнее сердился на меня. Потом в деревне началась эпидемия. От имени всех тех, кому я обещала помочь, он поклялся разорить меня. Давая обет, он знал о законах кармы.

Больше я ничего не увидела, да мне и не нужно было...

...Я закрыла глаза и сосредоточилась на своем эфирном двойнике. Я видела его яснее, чем обычно.

Он мирно стоял в центре той Ширли, что действовала на духовном уровне. Он стоял спокойно и неподвижно. Потом произошло нечто потрясающее. Двойник протянул руки, будто приветствуя другое существо. Это существо приблизилось к двойнику, и я поняла, что это эфирный двойник Стива, с виду глубокий старец. Мой двойник обнял старика, который, не отрываясь, смотрел на меня.

— Надеюсь, я помог тебе кое-чему научиться,— с грустью и сочувствием проговорил старик.— В этом была моя единственная цель. Все то, черезо что мы вынуждали друг друга пройти, делалось во имя любви. А любовь друг к другу — это лишь урок любви и постижения души.

На меня нахлынула буря чувств: наконец, я смогла разобраться во всех противоречивых эмоциях, которые Стив во мне вызывал. Он снова грустно улыбнулся. То, что произошло дальше, останется со мной на всю жизнь.

Двойник приветственно поднял руки. Появились сущности матери, отца, брата, Васи и Сати. Я снова заплакала. Я разрывалась от любви к ним. Было так великолепно. Они для меня столько значили. К ним присоединились Рамта и Том Макферсон.

Заговорил мой эфирный двойник.

— Это твое совершенство. Та гармония, к которой ты стремишься. Ты плачешь, потому что постигаешь правду, которую искала. Знай, что она существует, и не потеряй ее в процессе поиска. Навсегда запомни, что поиск, а не борьба и сражение ведет к ней.

Теперь когда я сталкиваюсь с чем-то слишком непонятным или неприятным, я вспоминаю о том, что сама решила пройти через это, чтобы чему-то научиться. Задача сводится к тому, чтобы выяснить, почему происходит то или иное, и тогда отдельные фрагменты сложатся в более крупную картину.

Вскоре после моего отъезда из Санта-Фе случились два происшествия, которые продемонстрировали мне, как человек воспринимает жизнь в свете спиритизма.

ЧАСТЬ IV

Танец красной нити

Глава 19

Я немедленно засела за новый вариант книги «И пусть их будет еще много». Само название помогало мне с легкостью говорить об интересовавших меня вопросах. Я обнаружила, что, доверив сочинительство своему эфирному двойнику, могу работать по девять — двенадцать часов в день, не чувствуя усталости. Это в общем-то и не походило на работу. Что-то вроде свободного самовыражения.

Первый набросок я закончила за пять недель.

Потом от Макферсона и Джона я узнала, что точно под таким же названием вот-вот должна выйти книга об американском медиуме, правда, они добавили, что я найду другое название, полнее отражающее мою индивидуальную жизнь. Я расстроилась, но ждала, пока не придет в голову новое название.

Я выступала в Сан-Франциско в театре «Орфей». Как обычно, вышла на сцену в красном бархатном брючном костюме с блестками. Едва начав двигаться, я заметила, что на рукаве болтается длинная красная нитка. Закончив номер, я попросила ножницы, добавив, что если потяну за нитку, может разъехаться весь костюм. Оказалось, мои слова станут метафорой всего того, что произошло дальше.

На представлении был Кевин. Он зашел за кулисы и протянул мне статью о дзэн-буддистском священнике Иккю, жившем в XV веке.

Иккю был великолепным поэтом, борцом за новые убеждения, реформатором религии. Императорский сын по рождению, он большую часть жизни (88 лет) провел бродячим монахом-отшельником. Он стал самым великим каллиграфом своего времени и вошел в историю как легендарный любовник, переживший свое самое страстное любовное приключение, когда ему было уже под восемьдесят. Иккю стал народным героем. Его самый значительный вклад в японскую культуру — создание теории «ваби», что в примерном переводе означает «очарование простоты».

Однако как теоретик он восстал против философии дзэн, которая не просто игнорировала, а чуть ли не отрицала факт существования женщин, а значит, и роль любви и половых взаимоотношений в жизни мужчины и женщины. Свою теорию, признававшую половые отношения и женскую энергию, он назвал «дзэн-буддизмом красной нити», подчеркивая этим, что без пуповины, связывающей нас с женщиной, сама жизнь была бы невозможна. Хотя он открыто завязывал отношения со многими женщинами, он заявил, что встретил любовь своей жизни только, когда ему перевалило уже далеко за семьдесят. Этой возлюбленной оказалась слепая исполнительница японских баллад, которая была на сорок лет моложе его.

Читая статью, я не могла отделаться от ощущения, что все это мне знакомо. Кевин сказал, что чувствовал себя как будто обязанным показать ее мне; быть может, заметка имеет какое-то отношение к моей прошлой жизни. Мне подумалось, а не была ли я слепой певицей?

Через несколько дней во время очередного сеанса я спросила Макферсона и Джона, не существовало ли связи между оторвавшейся от моего костюма красной нитью и буддизмом красной нити.

— Да,— подтвердил Макферсон,— мы запланировали этот безобидный, но запоминающийся эпизод, чтобы привлечь твое внимание.

— Значит, я была слепой певицей?

— Правильно.

Я сразу же вспомнила, как мучилась со зрением. У меня иногда появлялись черные точки перед глазами, из-за которых становилось трудно читать. Я поинтересовалась, нет ли здесь какой-то взаимосвязи.

— Конечно,есть. Память о слепоте проявляется на уровне клеток глаз. Из-за того, что ты была слепой, у тебя очень сильно развилось внутреннее зрение. Сейчас бы тебе тоже не помешало обострить его.

Едва Макферсон это сказал, как мне в голову пришла невероятная идея.

— Том, мне кажется, что этим самым Иккю был мой бывший муж Стив!

— Именно. Тебе необходимо было раскрыть тайну собственной жизни, чтобы прийти к новому пониманию, а значит, и к новому, более индивидуализированному заглавию книги.

— Какому заглавию?

— Ну,— начал Том,— для тебя же вся жизнь — танец, не так ли?

— Так.

— Дзэн-буддизм красной нити, который исповедовал Иккю,— это теория танца мужской и женской энергии. Он порвал с пуританскими асексуальными принципами философии дзэн. Любая боль, даже болезнь,— результат нерешенных проблем кармы. Стоит понять карму, и энергия в теле станет свободно циркулировать.

— Но, Том, как же освободиться от боли тем, кто не знает, как разобраться в карме прошлых жизней?

— Очень просто. Если бы все выучили один-единственный основной духовный закон, ваш мир стал бы

счастливее и здоровее. А закон вот какой: каждый есть Бог. Каждый. Самая страшная угроза земле исходит от духовного неведения.

— Значит, если мы будем просто знать, что мы часть божественной силы, мы не будем больше чувствовать боль, перестанем болеть?

— Совершенно верно,— подтвердил Том.— Озарение может прийти к любому существу, сколь бы презренным оно ни казалось. А ты знаешь, что такое коан?

— Нет,— ответила я.

— Коан — это вопрос, который наставник дзэн-буддист задает своему ученику, чтобы заставить его глубже задуматься о действительности. «Какой звук издает одна хлопающая рука?» — это коан. «Если в лесу падает дерево, а никого нет, чтобы это услышать, раздается ли звук?» Это тоже коан. Название «Пусть их будет еще много» было для тебя коаном.

— Да, Том, по-моему, теперь ты мой новый коан. Если бы ты обладал формой, каким бы ты был?

— Могу тебя заверить, что каждому, задавшемуся таким вопросом, я представлялся бы по-разному. Реальность такова, какой ее воспринимает человек.

Мне позвонил Кристофер Эдлер, мой давний друг, автор стихов к моим песням. «Со мной происходит что-то ужасное,— сказал он, сдерживая панический ужас.— У меня страшные боли в животе, высокая температура, водянка, я совершенно ослаб, совершенно. Врачи не могут понять, в чем дело». Он добавил, что ложится в больницу на обследование.

Я немедленно позвонила Крис в Санта-Фе. Она пришла в ужас.

— Боже мой,— воскликнула она после разговора со своим эфирным двойником.— У него все тело поражено, это началось года три назад. Ширли, похоже, он не выживет.

Я была потрясена. Кристофер казался таким здоровым и полным жизни.

— Что же ему делать?

— Он должен смириться с тем, что выбрал для себя этот неприятный путь. Если он осознает роль собственной воли в своей карме, то есть маленький шанс, что он начнет поправляться.

Через несколько дней Кристофер снова позвонил. «Это лимфома, Ширли,— сказал он, сдерживая рыдания.— У меня все поражено лимфомой. У меня рак. Не могу поверить. У меня вырезали все, что можно, и теперь мне предстоит пять недель проходить химиотерапию. Не понимаю, почему это происходит. Послушай, мне нужно разработать духовную стратегию. Я боюсь. Мы с тобой говорили про всякие спиритические дела, так вот теперь мне необходимо все это осмыслить».

Последовали недели посещения Кристофера в больнице, телефонные разговоры, мучения химиотерапией и размышления о том, «бороться» ли с болезнью или сдаться.

Я пыталась вселить в него уверенность, что он в состоянии победить лимфому, но не с позиций «борьбы». Он должен был понять, что тело его совершенно, если только ему удастся сосредоточиться на реальности этого совершенства. Ему было тридцать лет, у него великолепное сердце и таким же великолепным может быть и все тело, если он будет «знать» об этом.

Мне приснился сон настолько реальный, что, казалось, я на самом деле все это пережила.

Я вошла в палату, где он лежал раньше растерянный и отчаявшийся. На сей раз он был одет. Увидев меня, протянул ко мне руки. Он выглядел здоровым и счастливым. Кристофер обхватил меня, и мы стали танцевать. Я огляделась. Мы танцевали в сиянии чистейшего белого света. Он наклонился и прошептал мне на ухо: «Вот теперь я готов говорить о своей матери».

Я сразу проснулась. Я знала, что его мать умерла, когда он был еще ребенком, и это произвело на него тяжелое впечатление.

Я позвонила Крис, чтобы она растолковала значение сна.

— Да,— ответила она,— наставники говорили мне, что ему нужно разобраться в сложных отношениях со своей матерью, которые тянутся уже не одно десятилетие.

— Мой сон означает, что он выживет? — растерянно спросила я.

— Он умрет, Ширли,— сказала она.— Белое сияние света вокруг вас означает, что он достигнет понимания *после* того, как перейдет в другой мир.

Я пошла к себе заняться йогой. Вдруг со мной заговорил эфирный двойник:

— Почему ты считаешь себя вправе настаивать на том, чтобы Кристофер жил? Тебе же известно, что по-настоящему он все равно никогда не умрет.

— Но он сам говорит, что хочет жить,— запротестовала я.

— Какая-то часть его существа хочет. Но совершенно ясно, что его эфирному двойнику нужно двигаться дальше, иначе этого не происходило бы. Он уходит, потому что решил уйти. Позволь ему красиво удалиться. Это урок, который он преподаст всем нам.

До сих пор ни один по-настоящему близкий мне человек не «умирал». Сейчас я нутром чувствовала, что на самом деле Кристофер не умрет. Он просто перейдет в другое измерение. Чем больше я или кто-то другой будет настаивать, чтобы он продолжал жить в телесной оболочке, тем труднее будет ему совершить переход. Разные ипостаси Кристофера будут продолжать борьбу, но настоящий Кристофер сам решит, уходить ли ему и если да, то когда.

После этого я перестала бороться за Кристофера. Мне было грустно терять дорогого друга, было жаль семью, которой его будет не хватать, но чувство отчаяния и ярости исчезло.

Он, по-видимому, принял решение недель шесть спустя. Однажды ночью я почувствовала, как ослепи-

тельный белый свет залил мою голову. Он разбудил меня. Я подумала, в окно светит солнце, и села. В комнате было темно, но меня окутывал свет, исходивший из моего сознания. Я знала, что это Кристофер. Свет оставался со мной всю ночь и потом еще много дней.

Когда мне позвонили, я ответила, что уже знаю. У меня почему-то было такое чувство, что он вернулся домой, туда, где нашел ответы на все свои вопросы, и он будто давал понять, что его духовная стратегия верна. Он освободился от неуверенности, боли, страха и точно знал, что делает.

Мы все, каждый по-своему, свыклись с его уходом.

Когда бы я ни думала о нем, я вижу, как Кристофер танцует, залитый светом, и сверху смотрит, как танцую я, тоже залитая светом.

Эпилог

Вполне понятно, что можно скептически отнестись к тому, что я здесь написала. Меня тоже мучили сомнения, но в одном я была уверена. Со мной это произошло. Возможно, я хотела, чтобы это случилось. Так или иначе, благодаря пережитому, я пришла к более полному пониманию реальности сознания. Древние мистики и современные физики не только заговорили на одном языке, но уже почти согласились, что даже космос не что иное, как сознание. Вселенная и Бог могут оказаться одной гигантской коллективной «мыслью». Каждая частичка информации, хранящейся в нашем сознании, связана со всеми остальными частичками информации не только в нашем сознании, но и в сознании всех остальных.

«Реальность» физической вселенной — всего лишь голографическое воспроизведение нашей памяти. В нашей психической памяти, и в памяти нашего тела живут многие и многие эпохи.

Голограмма сознания позволяет нам почувствовать единство со вселенной и со всем, что мы пережили. Мы в «действительности» многомерные существа, каждое из которых отражает полноту целого.

Мне кажется, мои напряженные поиски собственного «я» были вызваны интуитивной уверенностью, что в себе самой можно найти отражение всего сущего. Все, что интересовало меня в окружающем мире, на самом деле интересовало меня в самой себе. Если бы я познала себя, я бы познала вселенную.

Современные физики и древние мистики сходятся в том, что, глядя на мир и населяющие его существа, видишь, что мы на деле лишь танцуем с собственным сознанием. Все наши действия, чувства и мысли связаны с мыслями, чувствами и действиями всех остальных. Мы все — участники танца.

Когда я увидела мир с точки зрения кармы, сознание того, что мы сами по собственной воле выбираем свой путь, заставило меня признать, что во всем есть космическая правда. Я поняла, что в любом событии есть смысл и есть добро, если только я позволю этому событию открыть мне путь к познанию и пониманию.

Возможно, мне потребуются миллиарды лет, чтобы полностью понять и реализовать себя. Но когда я достигну этого знания, установится полная гармония с всевышней силой, называемой Богом.

Сейчас отрицать божественную силу для меня все равно что отрицать собственное существование.

Я знаю, что существую, поэтому: Я *Есть*.

Я знаю, что божественный источник существует, поэтому: Он *Есть*.

Понимание духовных принципов для меня равнозначно пониманию научных принципов. При том и другом подходе ведутся поиски ответа на один и тот же вопрос: «Что такое Бог?»

Я верю, что в один прекрасный день ученые и теологи будут вместе восседать на вершине горы знания.

Что же касается моей собственной жизни, то мой эфирный двойник все время со мной. Когда я в беде, я советуюсь с ним. Если у меня возникает вопрос, обращаюсь к нему. Он мой учитель. Он хозяин моей души. Он — это я.

Когда я теряю с ним связь, стараюсь успокоиться и погрузиться в медитацию, пока снова не восстановлю контакт.

Свободное, продуктивное, глубокое знание моего собственного существа необходимо мне как воздух. Я никому не в силах доказать реальность двойника. Это нужно испытать, чтобы понять.

После того как это свершится, становится возможным понять смысл жизни, понять, зачем мы что-то делаем. Но самое главное то, что для меня целью познания является понимание своей *души*. И я в танце, и танец во мне взаимосвязаны. Танец и Танцор едины.

Перевод с английского Марии Теракопян

Читатель, знакомый с нашей рубрикой «Нон-стоп», вероятно, удивится, обнаружив в этом номере подборку рецензий, всерьез и по большей части положительно оценивающих иностранные фильмы, представленные на суд отечественной публики. Все просто — предметом критического анализа в этот раз стала не та гниль, пересортица, что по дешевке закупают для нас на зарубежных сейлах наши новые кинокупцы, а некоторые из картин, призванных на московские экраны «Интерфестом», старой, солидной и многажды битой (и нами — надеемся — справедливо) государственной структурой. В начале лета она уже во второй раз сделала любителям кино ценный подарок, организовав (и, заметим, отлично организовав) акцию под названием «Интерфест-92». На двенадцать дней, потеснив всевозможных «Рабынь секса» и «Ангелочков смерти», расположились на афишах Москвы фильмы, снятые корифеями мирового кинс: Иштваном Сабо и Джимом Джармушем, Аки Каурисмяки и Фолькером Шлендорфом. Вновь пришли к истосковавшемуся по настоящей актерской игре зрителю настоящие «звезды»: Жанна Моро и Бруно Ганц, Сэм Шепард и Жерар Депардье, Катрин Денев и Роберто Бениньи, Вайнона Райдер и Ив Монтан. Зазвучал с экрана голос человека, и возник диалог с залом: о подлинных проблемах, подлинных страстях, поисках и обретениях человеческого духа. Но «Интерфест-92» закрылся, как и обещал, через двенадцать дней. И большие мастера, как и подобает людям благородных кровей, достойно, без борьбы уступили место длинноногим «рабыням» и «ангелочкам». К слову сказать, легкость, с какой наша публика примирилась с этой заменой, как и отсутствие прежнего фестивального ажиотажа вокруг хорошего зарубежного кино, свидетельствует среди прочего и о том, что активная, целенаправленная работа отечественного проката по воспитанию дурного вкуса у родного зрителя оказалась весьма успешной.

Н. З.

Deja vu, и все же...

Сразу и не объяснишь почему, но едва заходит речь о Франции, какой ее запечатлел национальный кинематограф, перед глазами встает образ Парижа. Образ, пленяющий великолепием его музеев, улиц, площадей, но еще более — завораживающий миражной загадочной аурой бессменной культурной столицы Старого Света, обители всех известных муз и их доселе еще не канонизированных «сестер». Однако применительно к великому французскому кино, рискнем заметить, образ этот все-таки миражен и потому хотя бы отчасти неверен. Ибо, рождаясь в парижских студийных павильонах, воплощение экранной Франции вбирало в себя пространства, на сотни миль отдаленные от легендарной «Лютеции». Уместно сказать, что есть своя таинственная магия и у французской провинции, и этой магией Лилль и Шартр, Лион и Марсель, Нанси и Невер не в последнюю очередь обязаны мастерам французской «десятой музы». Помните «Аталанту» Жана Виго? Или «Правила игры» Жана Ренуара? «Терезу Ракен» Марселя Карне? «Мушетту» Робера Брессона? Одним словом, на «провинциальной» почве, питаемой собственными мифами, этот кинематограф обрел устойчивую и отзывчивую среду обитания.

В этой среде, с ее типичным для небольших городков характером отношений между жителями, когда каждый в лицо знает другого, а любая новость, забавная или не очень, имеет шансы в обозримый срок из бытового происшествия, почти анекдота, вырасти до масштабов местной легенды, и развертывается действие фильма Жан-Лу Юбера — на мой взгляд, едва ли не самого яркого и оригинального, наряду с блистательным «Сирано де Бержераком» Жан-Поля Раппно, из представленных во впечатляющей в целом французской программе ФЕСТ-92. Притом оригинальность его именно в органичном соединении двух встречных потоков — описанного выше «провинциального» и «актерского», связанного с персональной аурой двух популярнейших исполнителей, давно и заслуженно любимых во Франции и за ее пределами: Катрин Денев и Жана Карме.

«Первая дама» французского кино Катрин Денев привнесла в фильм и образ своей героини оттенок несуетного, уверенного достоинства — и аромат пьянящей легенды. Незабываемый Планше из «Трех мушкетеров» Бернара Бордери и «простоватый увалень» бесчисленных комических лент, Жан Карме — дух неистребимого жизнеутверждения, лукавства и веселого авантюризма. Именно благодаря им, а также безошибочно воссоздаваемым приметам провинциального городского быта (этот быт, как бы воскрешая в зрительской памяти характерное окружение и фон множества лент 50—60-х, действие которых протекало также в провинции, не утрачивая непосредственной служебной функции, успешно реализует еще одну — условно говоря, «атмосферическую», что сближает картину Юбера с лучшими образцами «поэтического реализма»). Заложенная в основу фабулы траектория в общем обычной, не слишком благополучно сложившейся женской судьбы: любовь — раннее разочарование — замужество — семейные будни — поздняя встреча с давним возлюб-

---

«Белая королева» («La reine blanche»)
Автор сценария и режиссер Жан-Лу Юбер. Оператор Раймон Гийо. В ролях: Катрин Денев, Бернар Жиродо, Ришар Боринже, Жан Карме. Франция. 1991.

ленным (в простом пересказе такую судьбу трудно не счесть банальной),— ничуть не проигрывая в достоверности, воспринимается и в диаметрально ином измерении — как конечное торжество высоких гуманистических идеалов. Идеалов верности, взаимопонимания, бескорыстия.

Не слишком привычные слова для бытовой драмы в нашем понимании? Но несомненная моральная сила (а вместе с тем и неотразимая притягательность) героини Катрин Денев — супруги предпринимателя средней руки, матери четырех детей и местной «достопримечательности» города Нанта, что в устье Луары,— в том и заключается, что спустя двадцатилетие она находит в себе благородство и великодушие, чтобы переступить через давние обиды, побуждая к тому же и мужа, и былого возлюбленного, и собственного отца (Жан Карме). Он когда-то (как-никак буржуа!) и послужил причиной размолвки между нею и Ивоном, который, как ей казалось, «беспричинно» оставил ее, уйдя в заокеанское плавание в тот самый день, когда при стечении всего города ее провозгласили «белой королевой» Нанта. Чистая, романтичная натура, она и помыслить не могла, что отплытие Ивона было вынужденным, что ее родители «выкупили» его из накопившихся долгов, только бы горячо любимая дочь не выскочила замуж за «оборванца». И она, Лилиана, отдала руку и сердце другому влюбленному в нее юноше — Жанно. А он, женившись на ней, унаследовал и «дело» ее отца — промтоварный магазин и даже его «хобби»: сооружение платформ для будущих королев грядущих городских конкурсов...

Но вот прошло двадцать лет, и у городских старожилов появился повод для перешептываний. Ивон вернулся, и не один, а с пышнотелой красавицей негритянкой в качестве жены и юной красавицей дочерью и еще двумя «цветными» детьми. Неясно, удалось ли ему разбогатеть: с чего бы ему в таком случае работать на улицах торговцем-разносчиком да еще в сопровождении забавной обезьянки по кличке Николсон? Как отнесется к этому Лилиана? И ее муж? И ее отец, временами испытывающий запоздалые спазмы раскаяния в когда-то содеянном?

К огорчению любителей перетряхивать соседское белье, обе пары ведут себя «на уровне»: обмениваются визитами, знакомят детей. И если мальчишки по неразумию в первый же общий день занятий (что ни говори, черных у них в школе еще никогда не бывало) отвешивают друг другу изрядную порцию тумаков, то девочки, напротив, сразу находят общий язык. И скоро дочь Лилианы и Жанно Фредерика под строжайшим секретом поведает родителям, что Мирей, дочь Ивона, собирается принять участие в приближающемся конкурсе красоты.

А как же сама Лилиана? Если в ее душе и шевельнется сожаление о былом и несбывшемся, то свидетелями этому станем одни мы, зрители. Жителям Нанта не в чем будет упрекнуть свою «белую королеву». Разве что в том, что ее бережно хранимое платье, извлеченное из коробки, будет передано как эстафета — мулатке Мирей...

День триумфа дочери станет долгожданным днем «реванша» для Ивона. Но еще важнее — для фабулы, для героев, а главное — для нравственного итога фильма,— что над платформой для победительницы неделей раньше будет не покладая рук «священнодействовать» счастливый соперник Ивона Жанно, а помогать ему в меру сил станет неунывающий прощелыга-тесть. Правда (как поверить в реальность того, что так близко к мечте, если в бытовой драматический конфликт — пусть и с комедийными обертонами — не вольется капелька мелодрамы?), когда Ивон заглянет на минутку в магазин супругов Сулас поблагодарить Лилиану за платье и на ее ресницах повиснут слезинки, в тот же миг заскочить туда потребуется и Жанно. Обвинив жену в том, чего не было и быть не могло, он как ошпаренный выскочит. А она — она не станет его удерживать. Лилиана — Денев владеет искусством сохранять собственное достоинство при любых обстоятельствах.

Не исключаю, что в конспективном пересказе «розовое» невольно возобладало над другими отчетливо различимыми в фильме цветами спектра. Поэтому ясности ради повторю: Жан-Лу Юбер не склонен умиляться «скромному обаянию буржуазии». Наш с вами современник, он отдает себе отчет в том, что и в его родной стране, в ее глубинке может найтись место для нетерпимости или даже расизма. (И могут даже найтись люди, которым это окажется на руку.) Но он твердо верит в то, что здравый смысл рядовых французов — в конечном счете на стороне Лилианы, Ивона и их детей. Тех самых, что подружились.

Когда шли финальные титры, мне это тоже показалось очевидным. И еще одно (чисто личное): мне подумалось, что Катрин Денев — та самая актриса, над которой не властно время.

Николай Пальцев

Очаровательная идиотка

Так некогда назывался фильм Молинаро с Брижит Бардо в главной роли. Так мог бы называться и фильм Александра Адабашьяна, если бы он не использовал в заглавии имя героини одной из картин Клода Соте. А впрочем, начав с ассоциаций, от них уже не отбиться, и режиссер это знает, рассказывая свою, отнюдь не флоберовскую «простую историю».

Режиссер — сказал я? Так вот все и происходит: знаменитый сценарист, чье имя ассоциировалось с кинематографом Никиты Михалкова, блестящий актер микроэпизода (последнее появление — в ленте А. Добровольского по сценарию Ю. Арабова, символично названной «Присутствие»), сделал во Франции картину, полную изящной иронии,

«Мадо, до востребования», («Mado, poste restante») Автор сценария и режиссер Александр Адабашьян. Оператор Леван Пааташвили. Композитор Жан-Лун Валеро. Франция. 1990.

буквально прослоенную реминисценциями, но — о диво! — реминисценции эти, будучи замечены, и сообщают ленте едва ли не издевательский подтекст. «Текст» же решительно нейтрализует, снимает сей «кукиш», давая возможность зрителю решить, будто перед ним всего лишь мелодрама с комедийными обертонами,— или наоборот.

Вот уж никак не думал, что отечественное «Все на продажу» (есть и непосредственная отсылка!) снимет Адабашьян. А впрочем, уже в «Рабе любви» была «шпилька» в адрес страждущего художника: актриса Ольга Вознесенская, помнится, обращалась к публике со словами «критики и самокритики», а та, вместо криков озлобленья, издавала вопли восторга. Центральный характер «Мадо» — чудаковатая почтальонша, вечно придумывающая себе другую жизнь и одновременно страдающая оттого, что окружающие ее в упор не видят или же снисходительно посмеиваются, вечно рядится в платье с чужого плеча, да так, что и впрямь ее не отличишь от роскошной Кармен или загадочной лесной дивы в «платье» из дубовых листьев. Такое вот дитя природы эта Мадо, которую учат жить поочередно подруга — дама легкого поведения, и сельский кюре; причем подруга ничему «плохому» не учит — и принимать Мадо надо такой, какова она есть. Но эта история, рассказанная по-флоберовски «стильно», разворачивается на фоне тягостных раздумий, печального пития и сугубых мук творческой индивидуальности уже натурального режиссера — конечно, француза! — сыгранного Олегом Янковским. И, натурально, он — весь в белом, страдает красиво, а в итоге снимает рекламный ролик с воздушным шаром — о, мечта! — долго принимавшимся Мадо за ее собственный сладкий сон об иной жизни,— с любимым человеком, разумеется.

И когда открывается все и героиня хочет утопиться, она, бедняжка, просто переплывает на другой берег озера, а все уже ее ищут, плачут и клянутся никогда не обижать. Хэппи энд. А можно это назвать и иначе: ответное объяснение в любви ко всему человечеству, то есть к жителям данного населенного пункта. Ирония окончательно сливается с пафосом, у публики глаза на мокром месте, аплодисменты, маэстро!

Адабашьяновская «Мадо», уже получившая награду — «перспектива французского кино» — воистину сделана как конвертируемый товар отечественной контркультуры. Но откровенность фильма (при абсолютном отсутствии цинизма) — это не стриптиз, а утешение именно западной публики. Ей, публике, не нужна узнаваемость цитат, и потому чуть ли не весь Тарковский, Абдрашитов, Балаян, а также Висконти, Вайда и т. д. лишь угадываются, но — в ауре ленты, в ее натюрмортах и пленэрах, маскарадах и обнажениях, а камера Левана Пааташвили красноречивей, чем любой артист. Режиссерскую неискушенность выдает лишь чрезмерная тщательность, с какой подаются все намеки и выдумки, как бы случайные, вместо того чтобы действительно мелькать. Но тогда мы бы не заметили искомого — и главного — подтекста...

Андрей Шемякин

Призрак бродит по Парижу

«Нечаеву пора вернуться» («Netchaiev est de retour»)
(По роману Хорхе Семпруна).
Авторы сценария Дан Франк, Жак Дере. Режиссер Жак Дере. Операторы Ален Семп, Бернар Леру. Композитор Клод Боллинг. В ролях: Ив Монтан, Миу-Миу, Винсент Линдон, Каролина Рози. Франция. 1990.

Просмотра «Нечаева» я ожидал с нетерпением, и было отчего. У сегодняшнего русского — что, как не «гамбургский счет» к реальному обладателю этого зловещего имени, равно как и к его литературным двойникам — ставрогиным, верховенским, шигалевым, этим самозванным полпредам тоталитарной бесовщины, о живучести которой в дни ФЕСТа нешуточно напомнили толпы разномастных кликуш, осадивших телецентр в Останкино.

Были и резоны, так сказать, более приятные. Хотелось воочию насладиться одной из последних ролей, сыгранных в кино безвременно ушедшим в ноябре прошлого года Ивом Монтаном, не будь которого — и многое, очень многое: французский демократический кинематограф послевоенной поры, крылатая, рождающаяся как бы на лету французская песня, да и французское правозащитное движение — все это наверняка было бы чем-то другим. На оптимистический лад настраивало и то, что фильм снят многоопытным мастером остросюжетного жанра Жаком Дере. Думал:

что-что, а захватывающее зрелище гарантировано...

Каюсь, я не придал тогда должного внимания промелькнувшей где-то в зарубежной кинопечати прокатной статистике конца 1990 — начала 1991 года во Франции, Бельгии, Швейцарии. А между тем явный интерес киноаудитории этих стран к «Нечаеву» сам по себе, по логике вещей, должен был навести меня на мысль о том, что фильм Дере притягивает их не только как повод поразвлечься. Как бы то ни было, «ларчик» открылся достаточно просто: в картине, поставленной по роману Хорхе Семпруна — французского прозаика испанского происхождения, а с 1988 года и министра культуры в правительстве Испании,— как и в книге, вплотную затронута столь животрепещущая ныне проблема политического терроризма в ее непосредственной связи с повседневным существованием миллионов рядовых граждан.

Средь бела дня в центре Парижа взорван детский универмаг. Причины кровавого вандализма неясны; однако, учитывая значимость случившегося, задачу расследования берет на себя один из высших чинов министерства внутренних дел (его именуют там просто «директор»), в прошлом сотрудник криминальной полиции Пьер Мару. Без особого труда он приходит к выводу, что безвестных террористов интересовали отнюдь не детские игрушки; их целью было этим леденящим душу актом кому-то напомнить о себе. Кому? Мару безошибочно выделяет разместившуюся по соседству таинственную компанию «Атлас», о деятельности которой его непосредственный начальник, министр, предпочитает отмалчиваться, ссылаясь на «высшие государственные интересы». Но не таков по натуре «директор» Мару, за плечами которого не только десятилетия профессионального полицейского опыта, но и чуткая, обостренная гражданская совесть, и непростой жизненный путь, где были — в 60-е годы — и отчаянно дерзкие конспиративные акции в антифранкистском подполье в Испании, и боевые товарищи, придерживавшиеся, как и он, левых убеждений, и мучительная драма взаимонепонимания с собственным сыном Даниэлем, на гребне «красного мая» 1968-го принявшим кредо революционного терроризма и запечатлевшимся в полицейских досье разных государств как инициатор целой серии безрассудно смелых актов террора с не оставляющей места сомнениям подпольной кличкой Нечаев. Чтобы спустя еще семь лет, в середине 70-х, погибнуть — от рук то ли стражей порядка, то ли соратника — где-то в Латинской Америке...

Так наряду с политической темой — темой разоблачения тайного сговора определенных кругов западного промышленного капитала с силами крайней реакции на Востоке, рупорами исламского фундаментализма и адептами арабского терроризма,— в фильм входит другая тема: тема семьи и духовной преемственности поколений.

Слов нет, и та, и другая достаточно весомы, чтобы в идеале исчерпывающе определить жанровую природу и образную стилистику фильма. Рискнем предположить, окажись автор последователен в разработке первой,— и ее итогом могла бы стать политическая драма-документ. Сосредоточься режиссер в полной мере на второй,— вышла бы, всего вероятнее, драма социально-психологическая. Но, как уже говорилось, экранизировать сложный, насыщенный разнородным жизненным материалом, допускающий диаметрально несходные прочтения роман Хорхе Семпруна выпало на долю Жака Дере. А его конек — мелодрама.

Само собой разумеется, не дело критика — выдвигать художнику жанровые или какие-либо иные рекомендации. Посетовать, однако, на видимую неадекватность заявленного — реализованному, надеюсь, не возбраняется. Тем более что приблизительно с середины фильма (когда живущий всем смертям назло и скрывающийся от «товарищей по борьбе» Даниэль — «Нечаев», окончательно изверившийся в «очистительной энергии» террора, тщетно пытается связаться с отцом, чтобы попытаться предотвратить новую череду готовящихся кровавых злодеяний) такое искушение возникает у зрителя все чаще.

Великолепен, скажем, эпизод, где получивший в руки ценой гибели старого друга документы об истинном роде занятий компании «Атлас» (она тайно поставляет, причем с ведома правительства, французское оружие в Иран) Монтан — Мару *в официальном качестве* высокопоставленного служащего министерства внутренних дел устраивает пресс-конференцию, резонно полагая, что так эта сенсационная новость скорее станет достоянием широкой общественности. Надо видеть лицо большого актера в этот момент.

Психологически не менее выигрышна и еще одна сцена филма — где тот же Монтан — Мару лаконично ставит в известность ни о чем не подозревавших коллег о том, что известный террорист Даниэль Лорансон по кличке Нечаев, 1952 года рождения,— его сын. Но, любуясь мужественным человеком в ситуации поистине гамлетовского выбора: «все или ничего»,— мы, естественно, ждем развития темы. Раскрытия духовного мира Даниэля, который, как можно догадываться, в настоящий момент претерпевает метаморфозу, сходную с той, какая тридцать лет назад привела Пьера Мару из рядов коммунистического подполья в Испании на трудную и небезопасную службу охраны «презренного» буржуазного миропорядка. Но развития темы не происходит.

Не происходит и развития иной темы — обретающей неожиданную остроту в условиях нашего нестабильного жизнеустройства,— темы места интеллигента в условиях гражданской (пусть и необъявленной) войны в обществе. Антитеза «Пьер Мару — Марк Лелуа»: два былых единомышленника, в равной мере критично воспринимавших происходящее во Франции и в мире, один из которых — Мару — сделал впоследствии блестящую государственную карьеру, а другой — сосредоточил в своих руках все нити управления компанией «Атлас»,— эта антитеза кажется таящей в себе неограниченные возможности скрещения интеллектуальных «клинков», непридуманного противостояния мировоззрений. Однако все столкновение позавчерашних друзей и нынешних оппонентов сводится... к выстрелу. Не исключено, впрочем, что какую-то часть зрительской аудитории это и устраивает.

Можно без особого риска предположить, что ту же часть аудитории безоговорочно устроит и финал, когда отец-полицейский, преодолевая нескрываемое противодействие собственных сотрудников, в одиночку вступает в поединок с целой бандой вооруженных до зубов убийц, чтобы избавить от неминуемой гибели единственного сына-террориста. Он, разумеется, погибнет. Но останется непобежденным.

...Во время сеанса я тоже с восхищением следил за юношеской подвижностью почти 70-летнего Ива Монтана, вспоминая его лучшие роли. А когда «Нечаев» кончился и в зале зажегся свет, не без оттенка грусти подумал о том, как много я получил от занятого в фильме актера и как мало — от режиссера.

Николай Пальцев

В ночном такси по задворкам рая

Не знаю: завидовать ли тем, кто впервые познакомился с творчеством модного американского режиссера Джима Джармуша по его последней картине «Ночь на Земле»?! Современный Боккаччо или Чосер (кстати, еще по поводу предыдущей ленты «Таинственный поезд» сам постановщик заявлял, что хотел бы представить «миниатюрную версию «Кентерберийских рассказов»), родом из северо-восточного штата Огайо, связанный с нью-йоркской «новой волной» (точнее, ее надо бы назвать «пост-новой», так как речь идет об авангарде не 60-х, а 80—90-х годов), может немало позабавить зрителей смешными «таксистскими» историями, вернее, побасенками, житейскими анекдотами, которые случаются в одну из ночей почти по всей территории Земли — от Лос-Анджелеса до Хельсинки, минуя Нью-Йорк, Париж и Рим. Джармушевский «пентамерон» (правильнее все-таки — пенталогия, тем более что «Ночь на Земле» является и пятым по счету полнометражным фильмом этого режиссера) способен вызвать гомерический хохот, особенно благодаря рискованным нью-йоркской и римской новеллам. Впрочем, парижский и прежде всего хельсинкский рассказ постепенно избавляются от внешне комичной, иронически-абсурдной интонации, приобретая трагикомическое, мрачноватое звучание. Чередование не очень веселых и явно аттракционных эпизодов по принципу чета-нечета (правда, все они, начавшись с комической ситуации, заканчиваются на не столь располагающей к смеху ноте) подобно смене черного и белого, тьмы и света, ночи и дня. Но во второй цветной картине Джим Джармуш совершает путешествие, вопреки времени действия, не от заката до восхода, а словно «вниз по ночи» (если перефразировать название его ленты «Вниз по закону») и, между прочим, из южного калифорнийского вечера — в северное хельсинкское утро с морозцем и снегом, из якобы рая — в Аид.

Так обнаруживается, что вроде бы более простой, доходчивый, чуть-чуть развлекательный и коммерческий фильм, который даже может несколько разочаровать преданных поклонников утонченного американца, на самом деле скрывает в своей бесхитростной структуре сборника занимательных присказок типичную для мироощущения Джармуша горьковатую истину о «чужеродности рая» (я бы переводил заголовок второй его картины именно так — «Чужероднее рая»).

Вспомним неприютный, захламленный «имидж» Нью-Йорка, голый, пронизывающий холодом насквозь, опустошающий душу провинциальный мирок окраин Кливленда, Огайо,— но и зимний облик Флориды из второй части «Чужероднее рая» вразрез со всеми традициями еще сильнее подчеркивает впечатление заброшенности существования вечных странников, гонимых по дорогам как перекати-поле и изнывающих от полной бесперспективности своего существования в любой точке Америки.

Да и герои-беглецы из фильма «Вниз по закону», слоняющиеся по географически «нижним» территориям США в штате Луизиана, все дальше опускающиеся на «дно» жизни, не в состоянии приютиться где-нибудь. И в стороне от цивилизации свой «дом» обретает чужестранец, в высшей степени забавный итальянец Роберто, а новоорлеанские отщепенцы Джек и Зэк вынуждены по-чаплиновски продолжить свое ковыляние по обочинам.

Все персонажи трех историй из «Таинственного поезда» оказываются в одну и ту же ночь в одном и том же отеле в Мемфисе, штат Теннесси, городе, лишаемом мифологического ореола, который связан с личностью Элвиса Пресли, «короля рок-н-ролла». Попавшие в былой рай становятся его невольными узниками, заложниками, случайными жертвами. Пребывание в мире призрачных легенд, увядших мифов напоминает ночь в аду.

«Ночь на Земле» («Night On Earth»)
Автор сценария и режиссер Джим Джармуш. Оператор Фредерик Элмз. Композитор Том Уэйтс. В ролях: Вайнона Райдер, Джина Роулендс, Армин Мюллер-Шталь, Джанкарло Эспозито, Беатрис Даль, Исаак де Банколе, Роберто Бениньи, Паоло Боначелли, Матти Пелонпяя, Карл Вяянянен. США. 1991.

Мемфис как столица рока мертв, подобно своему блюзовому собрату Новому Орлеану из картины «Вниз по закону» или напрасно пригрезившемуся Майами из ленты «Чужероднее рая».

И не случайно в фильме «Ночь на Земле» поездка прочь из Нового Света, видевшегося милтоновским «потерянным раем», а по сути ставшего Адом для тех, кто разуверился в «американской мечте», начинается из Лос-Анджелеса, так сказать, последнего оплота прекрасных надежд. Но юная таксистка, «крутая оторва», совершенно не строит иллюзий относительно звездной карьеры в Голливуде (хохма заключается в том, что ее играет Вайнона Райдер, популярная ныне исполнительница ролей в различных феериях и легких семейных мелодрамах), предпочитая надежную работу и независимость во всем. Она сторонится навязываемого рая, выбирая, как и предшествующие герои Джармуша, своеобразную «внутреннюю эмиграцию». А вот восточный немец предпенсионного возраста, сбежавший в Нью-Йорк, становится словно «двойным эмигрантом», попадая по милости заводного и словоохотливого чернокожего клиента в «джунгли Бруклина», из которых вряд ли сможет самостоятельно выбраться (наряду с ироническим парафразом картин Спайка Ли и других чернокожих режиссеров из Нью-Йорка тут пародийно переосмыслен и мотив «яппи в опасности», милый сердцу многих современных американских кинематографистов). Более слеп, чем слепая француженка (в безобразной особе с перекошенным ртом трудно узнать красивую и эротичную Беатрис Даль!), африканец-таксист из Кот Д'Ивуара. Становится невольным виновником смерти священника и беглецом в своем родном городе римский лихач и невоздержанный «чудозвон» (блистателен итальянский комик Роберто Бениньи, игравший ранее у Джармуша дважды — в ленте «Вниз по закону» и в короткометражке «Кофе и сигареты»). И, наконец, подлинно трагична судьба хельсинкского таксиста, способная разжалобить и выбить хмель из загулявших финских работяг, под утро добирающихся до дома.

Ад и рай таятся внутри каждого человека, и окружающий мир представляется проекцией той или иной сущности сегодняшних Одиссеев в ночных такси. Тема «вечных эмигрантов» у себя на родине и на чужбине, питавшая творчество Джима Джармуша в предыдущие годы, получает в фильме «Ночь на Земле» как бы вселенский масштаб, поскольку уже начальные кадры с крутящимся земным шаром и песня альтернативного рок-музыканта Тома Уэйтса (кстати, он играл одну из трех главных ролей в картине «Вниз по закону») намекают на то, что все мы — странники на этой планете, и сама она — одинокая путница посреди холодного космоса.

Таксисты, как профессиональные путешественники, знающие дневную и ночную, фасадную и оборотную, изнаночную стороны действительности, выступают в качестве авторских посланников в этот непутевый мир. Они прокладывают свой бесконечный маршрут по магистралям и задворкам, находясь в постоянном движении сквозь пелену ирреального, реального и «квазинеореалистического» (по определению Джармуша, считающего, что ему присущи также «манера черного юмора и воображаемый стиль режиссера из Центральной Европы, одержимого Одзу» — явная отсылка к Виму Вендерсу!). «Такси, Земля» — адрес нового ковчега, в котором беглец из рая находит пристанище от всемирного потопа.

Сергей Кудрявцев

Он на их стороне

Один из документальных фильмов, снятых Кеном Лоучем, называется так: «На чьей ты стороне?». Для него самого, вот уже тридцать лет работающего на телевидении и в кино, такого вопроса не существует — режиссер давно и прочно занял позицию исследователя жизни и судеб так называемых «простых людей», отверженных, «отбросов общества». Причем он — не обычный бытописатель тревог безработного, бездомного, никудышного люда. Сквозь пресловутый сор и хлам, в запустении улиц, в убогости временных пристанищ, благодаря внимательному отбору живых деталей, натуральных словечек и жестов, естественных «взглядов и улыбок» (если воспользоваться заголовком одной из картин Лоуча), в его фильмах прорастает скромный, потаенный лирический мотив. Его герои, несмотря на преследующие их разочарования, не утрачивают природного вкуса к жизни, не склонны отказываться от «маленьких радостей» и здорового оптимизма. Лента «Отбросы общества», неожиданно для многих получившая премию «Феликс» как лучший европейский фильм 1991 года, типична для творчества Кена Лоуча и имеет все характерные для него достоинства и недостатки. (Кстати, режиссеру, конечно, не жалуемому в коммерческом прокате, грех в свою очередь пожаловаться на отсутствие признания в кинематографической среде — он удостаивался призов на престижных фестивалях, доброжелательно оценивался критиками). Английский киномастер продолжает отстаивать традиции «свободного кино» и «кинематографа рассерженных», сочетая реализм, явно выраженную политическую ангажированность (иногда чересчур декларативную) с воспеванием «потока жизни».

Пунктирно намеченный сюжет о молодом парне Стиве, который, выйдя из тюрьмы, устраивается на стройку, общается с такими же, как он, бесхитростными работягами, завязывает любовные отношения с чуть странной девушкой Сьюзен, мечтающей стать певицей, а в результате пристрастившейся к наркотикам, —

«Отбросы общества» («Riff-raff»)
Автор сценария Билл Джесси. Режиссер Кен Лоуч. Оператор Бэрри Экройд. Художник Джонатан Ли. В ролях: Роберт Карлайл, Эмер Маккорт, Джимми Коулмен. Великобритания. 1990.

обрывается внезапно, резко, наотмашь. Стив стремительно расстается со Сьюзен и столь же поспешно мстит прорабу на стройке за случайную гибель одного из строителей, готовя взрыв и пожар ремонтируемого дома. С любовью, подчас с иронией выписанные взаимоотношения этих никчемных, с точки зрения богатых и элиты, незлобивых людей меняют окраску, обостряются, в них угадывается своего рода экстремизм, как только герои доходят до рубежа, за которым находится чуждая им жизнь.

Трудно не посочувствовать устремлениям Кена Лоуча, возвеличивающего будни и редкие праздники тех, кто часто не по своей воле выброшен из благополучного общества, не может подняться вверх по ступенькам социальной лестницы, вынужден с трудом сводить концы с концами. Он считает их своими и старается представить нам не без успеха нашими. Но в какой-то момент в пылу защиты интересов «униженных и оскорбленных» режиссер излишне форсирует столкновение «наших» с «вашими», заставляя тех, кому он искренне симпатизирует, пойти войной против других, виновных в нищете.

Здесь останавливаешься в сомнении перед невидимой границей, ибо не желаешь оказаться на стороне тех, кто избрал активное неприятие, тайную мстительность и насилие единственными аргументами в борьбе за «нашизм». Так картина Кена Лоуча дает неожиданный повод для сопоставлений с нашей реальностью.

Сергей Кудрявцев

Экологическая робинзонада

Этому фильму, думается, сам Бог велел быть показанным в последний день фестиваля — во-первых, как завершающему штриху представительной ретроспективы «Современное голландское кино» и, во-вторых, как произведению, по-своему замыкающему некое силовое поле проблемных исканий кинематографистов разных стран и направлений, объединяемых лишь одним — общей принадлежностью к нашей старушке Земле, на которую и на исходе беспрецедентно разрушительного XX века не перестают как из рога изобилия сыпаться всякого рода катаклизмы: политические, социальные, экологические.

Состоятельно ли человечество ядерной эры как единство? Сколь прочны физические и духовные связи, не дающие ему распасться? И вообще — есть ли у него будущее?..

...Над необитаемым островом в тропиках терпит крушение авиалайнер. В живых из пассажиров остаются семеро: пятеро мужчин и две женщины.

В том, что перед нами робинзонада, так сказать, с философским уклоном (сродни, скажем, широкоизвестным антиутопиям Веркора, Кнута Фалдбаккена и особенно «Острову» Роберта Мерля), убеждает не столь этнический, сколь культурно-сословный подбор «товарищей по несчастью». Преуспевающий бизнесмен из Штатов; ученый-эколог из Франции; богомольный майор британской армии; молодой фермер-американец и еще один его соотечественник — юноша, почти мальчишка; одинокая англичанка, в душе которой вера в христианского Бога успешно совмещается с эзотерическими верованиями Востока; и молодая канадка-юрист, работник службы социального обеспечения.

Преданы сожжению многочисленные жертвы катастрофы; тщетными оказались попытки связаться с «большой землей» по рации; терпит крушение и отчаянная попытка достичь какого-нибудь обитаемого пункта на плоту... Заинтригованного зрителя, похоже, всерьез волнует лишь одно: кто из них выживет и выживет ли кто-нибудь вообще? Даже категоричнее: выживет ли планета, ибо, по представлениям персонажей (а их профессиональная информированность удостоверяется в фильме неоднократно), на ней каждую минуту может разразиться ядерный или экологический катаклизм. И тогда на это минисообщество падет тысячекратно большая ответственность — за продолжение жизни.

Итак, на экране — еще одна иллюстрация на «вечную» тему — тему непрочности «цивилизованного», культурного слоя, прикрывающего

«Последний остров» («The Last Island»)
Автор сценария и режиссер Марлен Горрис. Оператор Марк Ферперлаан. В ролях: Шейла Маклеод, Пол Фримэн, Марк Берман. Нидерланды. 1990.

примитивные биологические инстинкты? Тема, знакомая по лентам Бергмана, Бунюэля, Годара, Феррери и десятков их менее именитых собратьев по кино- и литературному ремеслу?

По большому счету это так. Хотя, стоит отметить, Горрис не упускает случая продемонстрировать несомненную на ее взгляд связь между жестокостью и кастовым догматизмом, озверением и религиозным изуверством. Для ее «робинзонов» воспитанность и учтивость — нечто большее, нежели доставаемый к импровизированному празднику из багажного отсека вечерний костюм или «Вальс свечей», звучащий из трубы чудом пережившего гибель авиалайнера старомодного граммофона в день рождения Джоанны. Они убеждены, что, случись такая необходимость, смогут «цивилизованно» решить самые болезненные свои проблемы.

А проблемы не заставляют себя ждать. Все отчетливее, все громче, все неизбывнее слышится голос изголодавшейся плоти.

Первым пасует перед ним самый молодой из «робинзонов» — Джек. При неуклюжей попытке добиться от девушки взаимности его настигает «ветхозаветное» возмездие — укус змеи. Сам по себе укус несмертелен, но вот гангрена в островных условиях неизлечима. Так в сохраняющем внешне цивильные формы минисообществе появляется приговоренный...

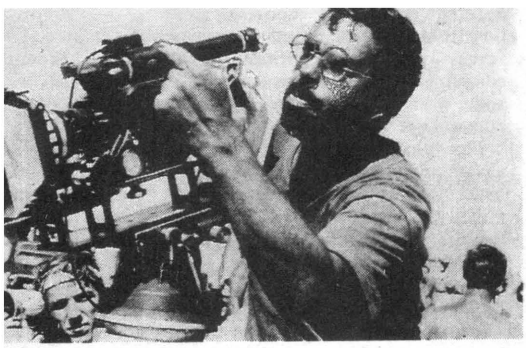
Еще хуже с богомольным майором: тот попросту сатанеет. Сначала заставляя Джека — разумеется, из «самых гуманных» соображений — причаститься заведомо ядовитого экзотического плода. Затем — в пароксизме беспричинной ярости убивая ничего не подозревающего красавца мужчину Шона. А потом — под предлогом охоты на диких животных (у островитян кончились пули) — усеивая укромные уголки острова «волчьими ямами».

Что движет майором: мужская зависть к более образованным, молодым и привлекательным (ибо вполне сознающая собственную ответственность перед будущим Джоанна объявляет, что сделала свой выбор: она согласна продолжить род человеческий — в союзе с экологом Пьером) или просто неистовая одержимость идеей первородного греха,— неясно; однако очередной его жертвой становится незлобивый француз. И тут наступает черед решительного Фрэнка: он воздает полной мерой обезумевшему маньяку в мундире, стрелой пригвождая майора к воздвигнутому тем на побережье импровизированному кресту, однако в поединке гибнет и сам. И уделом двух уцелевших островитянок становится грустная вахта на морском берегу в грозящем затянуться до беспредельности ожидании «попутного» судна...

Увы, драматизму зрительского сопереживания на протяжении полуторачасового фильма не раз и не два воспрепятствует досадное ощущение ожидаемости. Слов нет, против очевидной вторичности замысла бессильны и сценарная находчивость, и отточенное актерское мастерство, и операторская изобретательность. И это жаль, ибо отнюдь не зряшными опасениями за сегодняшние и завтрашние судьбы человечества конца XX века навеяна идея картины Марлен Горрис.

Николай Пальцев

Апокалипсис-2



Не знаю причин, по которым авторы документальной ленты о съемке Фрэнсисом Фордом Копполой суперэпопеи «Апокалипсис сегодня» о войне во Вьетнаме более десяти лет не обнародовали отснятые материалы. Странно и то, что они вовсе умолчали о двух годах — с 1977 по 1979,— которые пролегли между окончанием основных съемок и триумфом картины Копполы на кинофестивале в Канне: почему он так же, как снимал, долго и мучительно озвучивал и монтировал фильм, даже после получения «Золотой пальмовой ветви» представив иной прокатный вариант, с продленным финалом?

Бар и Хикенлупер, кажется, сознательно ограничивают себя, рассказывая только о драматических перипетиях постановщика «Апокалипсиса» на Филиппинах, где он пытался реконструировать индокитайскую натуру, запечатлеть современный Ад на Земле, в который спускается герой ленты капитан Уиллард в поисках сошедшего с ума полковника Керца. Мы видим, какие неожиданные препятствия встречает на своем пути в хорошем смысле амбициозный режиссер, прославившийся двумя частями «Крестного отца» и более интеллектуальным «Разговором», режиссер, который поставил на карту свою репутацию и собственные финансы, желая поразить всех «одиссеей» по кругам Ада, вольно пересказывая мотивы романа «Сердце тьмы» певца «затерянных цивилизаций» Джозефа Конрада.

Постепенно мы начинаем осознавать, что Коп-

«Сердца тьмы» / «Апокалипсис режиссера» («Hearts of Darkness» / «A Filmmakers's Apocalypse»)
Автор сценария Фэкс Бар. Режиссеры Фэкс Бар и Джордж Хикенлупер. (Элеонора Коппола — видеоматериалы.) Оператор Элеонора Коппола. Композитор Тодд Бекельхайде. США. 1991.

пола, исступленно, порой с изможднием и опустошением ищущий истину, глубинный смысл развертывающихся уже как бы помимо его воли трагических событий, словно сам оказывается в «сумрачном лесу» подобно Уилларду, плутая в тумане и дыме пожарищ на реке Меконг, будто проваливаясь в бездну, прочь от настоящего, в непроходимые джунгли Камбоджи — как в иные времена, глухую тьму працивилизации, царство первобытных инстинктов — во владычество звериной, неуправляемой сущности человека.

Нисхождение Мартина Шина, исполнителя роли капитана, в процессе изматывающих съемок до невменяемого состояния — не излишняя жестокость режиссера, обращающегося с членами съемочной группы как с марионетками или покорными рабами, а его тщеславная одержимость, неотвязное стремление проникнуть уже за пределы возможного и разумного, в те мрачные импульсы иррационального, подсознательного, которые как раз и пронзают сознание могущественного и неуязвимого полковника Керца, ставшего своего рода шаманом слепо повинующихся древним ритуалам полудиких племен.

От конкретики тяжелых обстоятельств съемок, производственных и творческих накладок, краха неосуществимых по разным причинам идей постановщика, от этого «кладбища замыслов» авторы совершают переход к мучительным раздумьям Копполы о скрытой сути человеческого бытия, которое предоставляет место для ужасов кровавой бойни, к его личному Апокалипсису, к притче о самом авторе, к «Откровению Фрэнсиса».

Теперь, посмотрев фильм, я, кажется, склонен согласиться с окончательным решением Фрэнсиса Форда Копполы, который все-таки не удовлетворился безысходной нотой своего послания и позволил капитану Уилларду, расправившемуся над полковником Керцом на глазах у «безмолвствующей толпы», покинуть сей кромешный Ад, презрев поклонение в миг подчинившихся его воле и силе духа, и направиться назад, к сторожевому катеру на реке. Как сказано: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца».

Сергей Кудрявцев

Тезисы запоздалой рецензии

1. Остроумную и справедливую мысль высказал Филип Стрик в «Monthly Film Bulletin» (January, 1991, Vol. 58, Number 684, $ 3.00): «Better, perhaps, to know no English at all — or no French — than to be scuttling, as this version requires, between one language and the other, each scene brandishing its own alternatives».

Когда я смотрела фильм во Дворце молодежи, публика свистела, угрожая попавшей впросак переводчице, не имевшей монтажных листов. Синхронизировать же русский стихотворный текст (с его размером и просодией) с оригиналом с ходу действительно невозможно. Смирившись, зрители перестали топать ногами, отдавшись чистому кино. От наивных пиротехнических эффектов на спектакле в Hotel de Bourgogne (начало фильма) до почти физического ощущения незаметно сгущающихся сумерек в финальных кадрах (смерть Сирано — прозрение Роксаны).

2. «Сирано...» добивается психологического воздействия не только своей стилевой изощренностью — для мастеров естественной, но тем, что «костюмом» не ограничивается. А мы оказываемся за рамками академически достоверной эпохи во вневременном пространстве трансисторических сюжетов.

3. Образ безмолвного безымянного мальчика, на которого то и дело кладет свой глаз камера оператора и который восхищается эскападами Сирано, расширяет конфликт ростановской пьесы, является знаком преемственности рыцарской безупречности, поэтического бесстрашия.

4. Некоторые из моих коллег думают, что с этим, в частности, фильмом здоровая половина человечества, любящая «настоящее искусство», начала, наконец, подготовку похорон постмодернизма. Я тоже не могу не оценить самодостаточное, несуетливое уважение французов к собственной классике, не обязательно нуждающейся в модернистской перестройке. Неохота, однако, ни писать о романтических притязаниях модернизма в связи с аутентичным романтиком Ростаном, ни комментировать научно обоснованную идею моей подруги, замечательного искусствоведа, о том, что в истории искусства постмодернизм окажется, похоже, столь же вечным, как и романтизм, никуда не исчезнувший со времен своего возникновения.

5. Сверхизысканность французов — в понимании необходимости плебейской мощи неистового донора французской кинокультуры Жерара Депардье. Его мужской актерский образ едва ли не национального героя не только утончает вырабо-

«Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac») Авторы сценария Жан-Поль Раппно, Жан-Клод Каррьер (по пьесе Эдмона Ростана). Оператор Пьер Ломм. Художник Эцио Фриджерно. Композитор Жан-Клод Пети. Франция, 1990.

танные соотечественниками Ростана идеалы вкуса и манер, но и своей земной основательностью — возвышенной чувствительностью (то есть корнями и кроной) обновляет кровь старой нации.

6. Рационалистическая подоплека такого национального выбора могла бы послужить для нас примером. Нетрудно вообразить, скажем, Алексея Петренко в такой грандиозной для самосознания народа роли. Хотя в нашей ситуации это привело бы черт те к чему.

7. «Сирано...» подтвердил, что сегодня, как и в недалеком прошлом, качественное массовое кино (о любви и дружбе, жертвенности и терпении, соблазнах и стойкости) и большой стиль (умение выстроить композицию кадра, поставить батальные сцены, носить костюмы XVII века, выучить огромный текст, отточить психологическую нюансировку целого) — одного поля «ягода-морошка».

8. Теперь я понимаю, почему зал встал, аплодируя десяти призам «Сезара», полученным «Сирано...» Объяснимы и номинация на «Оскар», и премия Канна.

Зара Абдуллаева

Уходящая натура

Море бывает по колено всякой опьяненности, в том числе и опьяненности жизнью. Героиня этого фильма так и появляется на экране: входящей в море, по колено в воде...

Жанна Моро сыграла здесь старость, опьяненную жизнью. Точнее, опьяненную молодостью.

Прежде, когда единое культурное пространство было насильственно поделено на два «лагерных», к этой теме часто обращался театр. Вспомните «Соло для часов с боем» О. Заградника или, что намного ближе,— «Гарольд и Мод» К. Хиггинса.

Старушку Мод из знаменитой пьесы часто и играли знаменитости — например, Мадлен Рено, театральная соотечественница Жанны Моро.

Так или иначе, Моро тут выпало наследовать — и характер, и игру. Ведь та Мод очень многим сходна с этой Леди М., таинственной старухой, ежеутренне появляющейся на берегу курорта в сопровождении молодого мужчины — ни дать, ни взять «плэйбоя» — Ламбера (Мишель Серро). И хотя этот Ламбер уже меньше напоминает того Гарольда (не мужчину к тому же, а юношу), их легко объединяет чувство восторга перед той, кто, по сути, открыла им все, что только может быть в Жизни.

И Гарольд и Ламбер безоглядно следуют за нею в эту Жизнь — вроде бы ту же, но совершенно, необъяснимо новую, состоящую, казалось бы, из тех же вчерашних пустяков и тех же сегодняшних недоразумений, но разительно преображенную.

Внешность героини, да простит нас Жанна Моро, здесь вторична. Первичны ее внутренний облик, первично обаяние ее натуры.

Одно из несомненных завоеваний прошлого, в которое теперь мы столь увлеченно плюем,— как раз в реальном существовании не просто характеров, а натур, ярчайших человеческих индивидуальностей и дарований. Культ той или иной личности, разумеется, плох, но разве не прекрасен культ многих и разных личностей!

С героиней Жанны Моро следишь не за одной лишь сменой возраста, но и за сменой эпох (хочется назвать это «лирическим историзмом»). Оторвавшись от сюжета, начинаешь вглядываться в текущий век, так интересно когда-то начинавшийся и так бездарно, кажется, завершающийся. Героиня Жанны Моро безусловно из числа лучших дочерей и сыновей века.

Позвольте?! Это Леди М. с ее-то судьбой — из числа лучших?..

Леди М.— ужасная, древняя, немощная старуха, изнуряющая себя многочасовым макияжем, а других — безудержной властностью; вся — ну такая отжившая, ну такая бывшая, что только уникальным капризом природы можно объяснить это великое буйство, просто-таки сумасшествие молодости, сотрясающее, повергающее в небыль ее слишком очевидную старость.

Жанна Моро лично заинтересована ходом этой борьбы. И дело тут не столько в собственном, самой актрисы, возрасте, переведшем ее из Джульетт в разряд кормилиц Джульетты, сколько в угадываемом сходстве характеров героини и исполнительницы. Да что там характеров — сходстве натур!

«Старая дама, входящая в море» («La Vieille qui marchait dans la mer»)
Автор сценария Доминик Руле по одноименной книге Сан-Антонио. Режиссер Лоран Эйнеман. Оператор Робер Алазраки. Композитор Филипп Сард. В ролях: Жанна Моро, Мишель Серро, Люк Тьюлье. Франция. 1991.

Жанна Моро не играет себя, но и не изображает чужое. Это и ее, Моро, восторг перед жизнью. Это и ее, Моро, нежелание примириться с действительным положением вещей.

Леди М. у Моро не стремится наперекор судьбе, а существует исключительно этим самым «перекором»: иначе ее давно бы уже не было.

В «перекоре» все и дело. Без «перекора» сюжет фильма, как, наверное, и легшего в его основу романа, был бы откровенно банален. Без «перекора» вышла бы авантюрно-курортная история, занимательная только своей фабульной остротой. Ведь по фабуле Леди М. и престарелый ее Спутник (Люк Тьюлье) — первоклассные или даже великие авантюристы, пережившие свой профессиональный звездный час и никак не могущие угомониться. А Ламбер по фабуле всего лишь новый подельник, кандидат в маэстро нечистых рук, готовый достойно продолжить славное дело отцов (впрочем, скорее даже матерей, хотя, с другой стороны, нет пропасти бездоннее на свете, чем пропасть между Леди М. и той же, скажем, Ниловной).

Но успех фильма, его магия, повторяем, именно в зазоре — между азартом ловчить (фабула) и азартом жить (сюжет). Да, сюжет здесь не то чтобы насмехается над фабулой, но относиться к ней с той же снисходительностью, что Леди М. ко всем без исключения окружающим. Единственное исключение — это она сама.

В ней, этой еще одной «железной леди» старушки Европы, неискоренимы артистизм и аристократизм духа, на что и обращает наше зрительское внимание изысканнейшая Жанна Моро. На счастье, ей повезло с партнером, как Леди М. повезло со своим Спутником, выходцем, кстати, из румынских аристократов. Люк Тьюлье с непередаваемым вдохновением играет Спутника, такого нелепого и такого очаровательного в своих сегодняшне-позавчерашних ухаживаниях за Леди М., продолжающего оставаться пылким влюбленным и неистовым ревнивцем до последнего вздоха (однажды он возьмет да и повесится на люстре, красиво повесится).

Леди М. у Моро и Спутник у Тьюлье порой даже напоминают наших Раневскую и Гаева, хотя, как известно, нет существ, в реальной жизни более непрактичных, чем эти чеховские.

Но вот ведь странно: даже хрупкий бильярдный кий Гаева и крепкая, не для женской в общем-то руки трость Леди М. и способны стать предметами не столько одного ряда, сколько одного рода. Раневская и Гаев уравниваются с Леди М. и ее Спутником не силою, а как раз слабостью — все тем же азартом жить, тем же «перекором».

И тогда, если хотите, красавчик Ламбер занимает в этом сюжете место лакея Яши, который, кстати, люто любил парижскую жизнь. Ламбер на поверку и оказывается человечком калибра Яши.

Ламбер не для Леди М. Место безвременно покинувшего ее Спутника так и остается вакантным.

Леди М. и ее Спутник всегда были сильны духом, как ни банально теперь это звучит. И в этом смысле оба они — уходящая натура. Оба они прекрасны в своей старости. Тогда как Ламбер всего лишь красив в своей молодости.

Старость — собственное богатство, а молодость — все же чужое. Старея, мы как бы освобождаемся от молодости; утрачивая молодость — мы навечно приобретаем старость. Ничего не попишешь: все мы приписаны к старости.

Леди М. пережила свою молодость и красоту — и осталась прекрасной. Вот что сыграла Жанна Моро.

Сама актриса — увы, увы и увы, уходящая натура. Как и Катрин Денев или как Ив Монтан, кого мы тоже увидели на экранах ФЕСТа-92.

Вот уж и нет Монтана...

Еще и потому мы так жадно вглядываемся в Леди М., эту старую даму, входящую в море...

Море, конечно же, неостановимо.

Но кто войдет в него завтра — большой вопрос.

Виктор Гульченко

Если не читать Фриша...

Фильм Фолькера Шлендорфа «Хомо Фабер» («Странник») в небогатой шедеврами программе Московского ФЕСТа-2 заметно отличался профессионализмом режиссуры, столь же профессиональной операторской работой да и великолепные актеры Сэм Шепард (он же всемирно известный драматург), Ханна Зукова и молодая обаятельная Жюли Дельпи — исполнители главных ролей — сыграли в полную силу таланта. А о сюжете, положенном в основу картины, и говорить нет нужды: роман швейцарца Макса Фриша не один раз издавался в нашей стране.

Картина, как говорится, смотрится. Роман Фриша очень киногеничен. Во-первых, география: Нью-Йорк, Париж, Мексика, Италия, Греция, Швейцария, музеи, джунгли, древние руины. А сколько событий вместила в себя стоминутная лента! И авария самолета, и путешествие на трансатлантическом лайнере, и экскурсии, и, наконец, гибель героини. А любовная связь пяти-

«Странник» («Voyager»)
Автор сценария Руди Фюрлитцер (по роману Макса Фриша «Homo Faber»). Режиссер Фолькер Шлендорф. Операторы Йоргос Арванитис, Пьер Ломм. Художник Никос Перакис. Композитор Стэнли Майерс. В ролях: Сэм Шепард, Жюли Дельпи, Барбара Зукова, Дитер Кирлехнер. Франция — Германия — Греция. 1991.

десятилетнего героя картины Вальтера Фабера, преуспевающего инженера, строящего гидроэлектростанции в развивающихся странах, невольно приводящая к инцесту. Потому что красавица Сабет оказывается его дочерью, о существовании которой он не знал.

Так что на экране кино с большой буквы, причем сделанное в столь модном и в США, и в Германии стиле «Road movie» («фильмы дороги»). Так и называется фирма, в которой сделал свои крупные фильмы другой мастер «молодого немецкого кино» — Вим Вендерс («Алиса в городах», «Париж, Техас»). Поэтому неудивительно, что «Странник» стал фаворитом зрительского жюри ФЕСТа-2.

Но положа руку на сердце скажу, что фильм Шлендорфа представляется мне творческой неудачей мастера, тем более обидной, что роман Фриша, хотя и написанный четверть века назад, ничуть не потерял своей актуальности и в наши дни.

Ведь за выигрышным для кино антуражем (см. выше) главное в нем не осовременивание античной трагедии и не перескоки во времени и пространстве, и даже не конфликт ума и души современного Базарова, для которого главное — дело, а все личное привходяще.

Фриш не случайно дал в подзаголовке слово «отчет».

Можно, конечно, сказать, что кинематограф в силу своей специфики спрямляет сюжетные, философские узелки и проулки, чтобы привлечь массового зрителя. И что многоопытный Шлендорф сделал картину, во многом зримо представившую Фришеву прозу. Все так. Но до такой степени упрощен и уплощен Фриш, что за кадром осталась главная мысль — об ответственности человека за каждый свой поступок. Причем писатель отнюдь не обвиняет Вальтера в кровосмесительстве, в черствости, эгоизме. Да и как он может обвинять, ведь роман написан в виде дневника самого Вальтера. Именно отсюда — отчет. Правда, скорее, не отчет, а исповедь, ведь пишет дневник человек, по-видимому, неизлечимо больной, знающий, что он — на грани жизни и смерти. Отсюда исповедальный тон прозы. Но даже и здесь Фриш заставляет читателя задуматься о первоистоке трагедии, о том, почему Ганна, зная, что ждет ребенка от Вальтера, отказывается выйти за него замуж. А сам Фабер ну никак даже перед самим собой не может признать, что его трусость, его эгоизм привели к тому, что и вся его жизнь, несмотря на внешнее преуспеяние, прошла мимо настоящей судьбы.

Вспоминая о предвоенных годах, о встречах в Цюрихе с эмигранткой из фашистской Германии полуеврейкой Ганной, которой на родину нельзя было возвращаться из-за расистских законов, Вальтер повторяет раз за разом: «Я не знаю, почему мы не поженились»,— и при этом все время и про себя и для себя вспоминает и о «маниакально-депрессивном складе психики» Ганны, и о ее неуравновешенности, и о ее темпераментности. Но как бы мимоходом вспоминает об «оговорке» своей: «Если ты все же хочешь родить этого твоего ребенка, то нам, конечно, надо будет пожениться». Вот «этого твоего» для гордой Ганны было достаточно, чтобы отказаться от брака, даже если этот отказ грозил ей высылкой в Германию. Для такого «разоблачения» в фильме, увы, не нашлось места. Тем более не только трусость привела Вальтера к предательству любимой, но и боязнь испортить карьеру: ему предложили интересную работу в Багдаде.

Сэм Шепард играет в Фабере рассудочность и интеллигентность, спокойствие и уверенность, а вот раскаяния и презрения к себе ни режиссер, ни актер донести в герое не сумели.

Крушение жизненной позиции Фабера в фильме начинается с несчастного случая, происшедшего с Сабет, а ведь по роману оно началось раньше, когда он прервал свою деловую поездку, чтобы увидеться с Иоахимом, давним другом, женившимся на Ганне и тем спасшим ее. И то, что Иоахим покончил с собой в захолустье южноамериканских джунглей, дало первый толчок к самопрозрению Вальтера, который все чаще вспоминает свою юность, свою Ганну.

Пробуждение человека в бездушном технициста, отвергавшем красоту духовного,— этого мы не увидели в добротном «роудфильме» выдающегося режиссера.

Но, к счастью, есть роман Фриша. И он открыт для читателя-зрителя и для новых экранизаций.

Михаил Сулькин

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Скорпион (23/10—22/11)

Одной из причин, по которой больше всего достается от злых языков Овнам, Львам или милому старому Козерогу, заключается в том, что эти долготерпеливые знаки легче критиковать, чем властного Скорпиона. Мы все просто боимся встать и сказать что-нибудь оскорбительное о самом капризном солнечном знаке: рядом с жалящим хвостом Скорпиона приходится придерживать язык. Вот и я постараюсь быть как можно аккуратнее в выражениях, рассказывая вам о вашем истеричном характере, о вашей повышенной сексапильности.

Когда Марс управляет огненным знаком, как в случае с Овном, результатом становится яркое проявление энергии и напористости. Когда та же влиятельная планета отвечает за водный знак — Скорпион,— ее воздействие оборачивается невидимой, но огромной силой, которая может смести все на своем пути...

Вы движетесь к своей цели медленно и осторожно, как будто охотитесь на хищников. Вы предпочитаете держать свои намерения и планы в строгом секрете. Независимо от того, на какой деканат этого знака попадает день вашего рождения, у вас всегда будут планы, в которые вы никого не посвящаете, я повторяю — никого. Но в то же самое время вы вечно выпытываете секреты у других людей. Магнетическое влияние, которое вы оказываете на окружающих, автоматически вытягивает из людей информацию. Бьюсь об заклад, что незнакомые люди часто раскрывают перед вами душу, а потом спохватываются, оправдываясь: «Мы вовсе не хотели этого вам рассказывать!» Похоже, вы всегда готовы к боевым действиям, и, хотя вы можете исполнять второстепенные роли, вы всегда контролируете события лучше, чем главные действующие лица.

Скорпионы отличаются ненасытной страстью к знаниям на всех уровнях. От духовных и интеллектуальных откровений до потусторонней научной мудрости и старых, как мир, знаний о земной любви. Вы стараетесь познать ближнего в библейском смысле «как самого себя»... Если дело доходит до любовных утех, это для вас необычайно серьезное занятие. Половые отношения — самое важное в вашей жизни. В союз с другим человеком вы вкладываете сердце, ум, тело и душу.

Пока вы чувствуете преданную любовь вашего партнера, ваша активная сексуальность не выходит за разумные пределы. Но если он или она покинут вашу вытоптанную тропу, вы пойдете на любое ухищрение, чтобы отомстить. Тут уж не до смеха. Секс и смерть — две области, представляющие для вас главный интерес; любовники, друзья и члены вашей семьи ведут себя в вашем присутствии очень осторожно.

Обмануть вас — все равно что подписать записку о самоубийстве. Это один из главных запретов Жаклин Сталлоне...

1-я декада Скорпиона (Скорпион-Скорпион) 23/10—2/11

...Лень, пассивность вам не свойственны. Ваш символ — буква «S»[1]. Вы обладаете сверхчеловеческой силой, вы подозрительны, скрытны, сексуальны, вы способны интриговать и жалить и обычно добиваетесь успеха. Вы цельная натура и никогда не бываете непоследовательным. Когда вы поступаете хорошо, ваше благородство выше всяческих похвал. Когда вы поступаете плохо, с вами можно справиться, только обратившись к закону.

Ни один другой знак Зодиака не испытывает такую неутолимую жажду к познаниям во всех областях. Сколько бы тайн Вселенной вы ни открывали, у вас всегда останется ощущение неудовлетворенности. Как бы глубоко вы ни проникли в человеческую природу, вам всегда будет казаться, что вы еще недостаточно хорошо знаете людей.

Дело в том, что ваши глубоко запрятанные подводные инстинкты подсказывают вам, что знание дает власть.

Возможно, еще с того времени, когда вы были малышом Скорпиончиком, вы поняли, что можете заставить людей плясать под вашу дудку. По мере того как вы взрослели, ловкость, с которой вы могли завуалировать свои истинные мотивы,

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—10.

[1] С этой буквы английского алфавита начинаются все слова, обозначающие качества Скорпиона, тоже начинающегося с этой буквы.

добиваясь своих целей, была отточена до совершенства.

Однако я не советую вам легкомысленно относиться к своей силе и власти над другими. Вы, родившиеся в первую декаду Скорпиона, обязательно ударите жертву хвостом, если вас на это спровоцируют. Но, ужалив кого-либо, вам уже трудно будет извлечь выпущенный яд, и очень скоро ваши поступки бумерангом вернутся к вам.

Я бы добавила еще одно «S» к вышеперечисленным качествам, хотя внутренне молюсь, чтобы вы из желания отомстить не начали писать подметных писем обо мне или не объявили голодовку.

Это слово: «мстительны»[2].

Да, да. Можете отрицать это, можете освистать меня, но от фактов не уйдешь. Если кто-то или что-то встанет у вас на пути, вы буквально ни перед чем не остановитесь, чтобы наказать врага. Мне жаль того беднягу, что получил работу, на которую претендовали вы. Я также переживаю и за того беднягу, который осмелился нанять на работу вашего конкурента. И последнее, но не менее важное: я буквально трясусь от страха при мысли, что вы сделаете, если уличите мужчину или женщину, которых вы любите, в неверности. Вы превратите его или ее жизнь, не говоря о жизни третьего действующего лица, в сущий ад. Когда Скорпион-Скорпион страдает, весь мир должен страдать вместе с ним, а как же иначе!

А теперь опустите свои отравленные жала. Худшее позади. Если вам удастся обойти опасные западни, ваше поведение будет безупречным.

Ваше терпение и упорство заслуживают восхищения. Ваша способность к адаптации неподражаема, вы можете отправиться куда угодно в любое время и везде найти свою нишу.

Ваша храбрость и любопытство, заставляющие вас исследовать как отрицательные, так и положительные возможности, поддерживают мою уверенность в том, что вы самый реалистический деканат из всех знаков.

«Звезды» деканата Скорпион-Скорпион

26 октября — Франсуа Миттеран

27 октября — Теодор Рузвельт

Ричард Дрейфус (29/10)

Он — умный, ему способствует успех, он скрытный, он подозрительный, он даже сексуален, но не так откровенно, как другие Скорпионы, хотя это дело вкуса, все зависит от того, находите ли вы обольстительной его противную шепелявость. Он Скорпион до мозга костей.

Если вы хотите понять шоу-бизнес, возьмите напрокат все фильмы, в которых играл Ричард Дрейфус, и посмотрите их в хронологическом порядке. Начните с маленькой роли в «Американских граффити», перейдите к «Челюстям», затем к «Прощай, деточка» и не останавливайтесь, пока не дойдете до его блестящей работы в фильме «Чокнутая». Вы увидите мастерски пройденную дорогу к успеху, рассчитанный и выверенный путь от абсолютной неизвестности к положению уважаемого актера.

Если вам интересно узнать подробности личной жизни Ричарда, не надейтесь. Он хорошо защищен против тех, кто сует нос не в свои дела.

Расположение планет обещает в течение нескольких последующих лет баснословный успех всем Скорпионам. И господин Дрейфус на пороге самых замечательных возможностей.

Зная его деканат, вы по меньшей мере можете биться об заклад, что он к этому хорошо подготовился.

2-я декада Скорпиона (Скорпион-Рыбы)
3/11—12/11

Когда Солнце, пройдя первую треть пути через знак Скорпиона, делает остановку перед средним деканатом знака, его лучи преломляются, отбрасывая на вас тень следующего водного знака — Рыбы. Но это не значит, что ваш деканат более уравновешенный, чем два других. Вы спросите, почему? Потому что невозможно изменить свою природу.

Марс и Нептун очень странная парочка, и их совместное влияние делают вас средоточием противоречий. С одной стороны, вы будете напряженно работать, планируя свой путь к славе и богатству. Но при этом, впадая в другую крайность, вы будете осторожно высматривать все возможные пути к отступлению, чтобы в случае чего можно было бы мгновенно ретироваться и скрыться в своем собственном мире. Вы можете быть предельно эгоистичны и решительны, проводя кампанию по достижению своих целей, но вы можете использовать жало на конце своего хвоста и для помощи кому-нибудь попавшему в беду. Вы, как и положено Скорпиону, стараетесь держаться в стороне от других людей, но благодаря влиянию Рыб вам не чужды любовь и чувство сострадания к человечеству, и это заставляет вас искать дружбы других...

У вас есть особый дар, отличающий вас от других. Если ваша совесть чиста и вы любите людей, вы обладаете способностью извлекать энергию из космоса, слышать божественные голоса древней мудрости.

Вы можете использовать этот дар, добиваясь потрясающих творческих результатов и находя ответы на универсальные вопросы, которые вы постоянно задаете, или щедро помогая другим людям. Как бы вы его ни использовали, я обещаю вам, что этот дар будет с вами, пока у вас чистые помыслы. Да, у вас есть волшебная способность помогать делам свершаться, а также вызывать любовь окружающих без особых усилий с вашей стороны. Вам надо только подкачать энергию из космоса, и она сама сделает свое дело. В восточных культурах это называется

[2] Spiteful (англ.) — злобный, вероломный, мстительный.

«путем наименьшего сопротивления». А я называю «астрологическим благословением».

«Звезды» деканата Скорпион-Рыбы
3 ноября — Чарлз Бронсон
5 ноября — Сэм Шепард
7 ноября — Билли Грэм, Рок Хадсон
10 ноября — Рой Шейдер

Кэтрин Хепберн (8/11)

Невозможно себе представить, как Кейт в ее годы может так держаться, справляться с такой колоссальной нагрузкой и сохранять такую работоспособность. Тут явно не обходится без «посторонней» помощи. Мы, конечно, имеем в виду подкачку энергии. Она просто стоит перед камерой, открывает рот, вздергивает подбородок, и вы становитесь свидетелем такой потрясающей игры, на которую мало кто из других «звезд» способен. Да, она заставляет вас поверить, что нет ничего легче актерской профессии. Я бы сказала, Хепберн больше, чем любая другая актриса, повлияла на молодых актрис, вселив в них надежды на успех. Правда, им трудно поверить, что то, что выглядит таким простым в ее исполнении, на самом деле — изнурительная работа.

Легендарная мисс Хепберн, давая интервью, любит говорить откровенно, расстреливая в упор шишек делового мира, при этом выглядит она очень скромно в своих неизменных джинсах и рабочей блузе. Невозможно не восхищаться ее саркастическим чувством юмора и высокомерными чудачествами, но не думайте, что вы знаете полную картину. Я посмотрела на ее натальную карту и изучила этот деканат. Не забывайте, что даже в своих откровениях, она — актриса, к тому же обладающая, как все Скорпионы-Рыбы, непревзойденным мастерством в области обмана и пускания пыли в глаза.

Как вы думаете, что она так искусно скрывает? Свою любовную жизнь, что же еще. Я ни на секунду не сомневаюсь, что разговоры о том, что «она была замужем за своей работой» и у нее не было времени на противоположный пол,— чистый вымысел. Я уверена, что Овен-Стрелец Спенсер Трэйси был в ее жизни лишь платонической любовью. Но у нее когда-то были очень серьезные отношения с мужчиной-Девой, о котором я бы хотела узнать побольше. А вы бы не хотели? Я надеюсь, что когда-нибудь эта представительница Скорпионов-Рыб заставит свою рыбку приоткрыть плотно сомкнутый ротик, и мы узнаем, какой скорпионной соблазнительницей она была все эти годы. Может, тогда она упомянет кое-какие имена — иначе о ком же мне и моим друзьям Стрельцам посплетничать...

3-я декада Скорпиона (Скорпион-Рак)
13/11—22/11

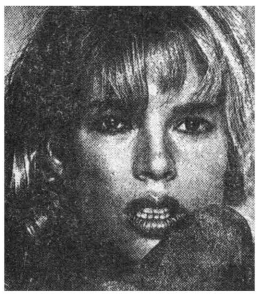
Вам, Скорпионы-Раки, повезло. В отличие от экстремистов первого деканата и чудаков второго, вас считают наиболее уравновешенными и цивилизованными. Вы свободны от типичной для Скорпионов подозрительности в отношении к другим людям; кроме того, вас защищает двойной панцирь — Скорпиона и Рака, который обеспечивает вам такую толстую кожу, что вас ничем не прошибешь.

Вас наполняет чувство уверенности в себе, сила и к тому же вы обладаете особым магическим обаянием, которым пользуетесь очень избирательно. Вы — господа своей судьбы. Вам редко кто-либо переходит дорогу, а трудные обстоятельства вас, похоже, никогда не огорчают.

Ваш бич — ваш комплекс, известный под названием «комплекс человека, который никогда не останавливается на достигнутом». Это случается каждый раз, когда Марс вступает во взаимодействие с Луной. Добавьте в этот кипящий бульон немного экспансивности Юпитера, и вы получите сверхактивность изнутри и снаружи. Тогда, когда другие люди считают, что вы достигли вершин, вы — свой самый строгий критик. Сколько раз вы говорили себе: «Я бы мог добиться большего»? Послушайте, вы же знаете, что происходит с человеком, которого не удовлетворяет никакая еда. Он продолжает есть, пока не превратится в жирное чудовище, вот что происходит. И хотя Скорпионы-Раки никогда не позволят себе раздуться, как надувные рыбы, все же я предостерегаю вас: если вы не умерите свой чрезмерный аппетит к успеху, вы закончите тем, что вам придется пройти курс лечения «Анонимных маньяков успеха» (по аналогии с «Анонимными алкоголиками».— *Прим. переводчика).*

«Звезды» деканата Скорпион-Рак
17 ноября — Мартин Скорсезе
18 ноября — Линда Эванс.

Перевод с английского Раисы Фоминой
(Окончание следует)



КИМ БЕЙСИНГЕР, актриса (США)

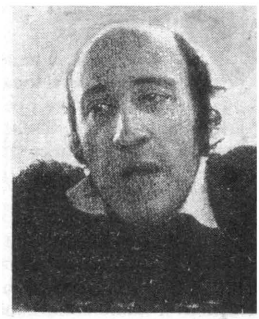
Родилась 8 декабря 1953 года в Афинах (штат Джорджия). В возрасте семнадцати лет приняла участие в конкурсе красоты, стала фотомоделью. С 1976 года снималась в телесериалах «Ангелы Чарли» ("Charlie's Angels"), «Собака и кошка» ("Dog and Cat"), «Человек за шесть миллионов долларов» ("The Six Million Dollar Man"), «Мужчина из созвездия Близнецов» ("Gemini Man"), «Макмиллен» ("McMillen"). Приобрела популярность в кино во второй половине 80-х годов.
1977: ТВ ф. «Призрак рейса 401» ("The Ghost on Flight 401"). *1978*: ТВ ф. «Кэти: портрет с центрального разворота» ("Katie: Portrait of a Centerfold"). *1979*: ТВ сериал и ТВ ф. «Отныне и вовеки веков» ("From Here to Eternity"). *1980*: «Тяжелая страна» ("Hard Country"). *1981*: ТВ ф. «Брюзга» ("Killjoy"). *1982*: «Золотоносная жила» ("Mother Lode"), реж. Ч. Хестон. *1983*: «Никогда не говори «никогда»» ("Never Say Never Again"); «Мужчина, который любил женщин» ("The Man Who Loved Women"), реж. Б. Эдвардс. *1984*: «Самородок» ("The Natural"), реж. Б. Левинсон. *1985*: «Без ума от любви» ("Fool for Love"), реж. Р. Олтмен. *1986*: «Девять с половиной недель» ("Nine 1/2 Weeks"), реж. Э. Лайн; «Никакой пощады» ("No Mercy"). *1987*: «Знакомство вслепую» ("Blind Date"), реж. Б. Эдвардс; «Надин» ("Nadine"), реж. Р. Бентон. *1988*: «Моя мачеха — инопланетянка» ("My Stepmother Is an Alien"). *1989*: «Человек — Летучая мышь» ("Batman"). *1991*: «Привыкший жениться» ("The Marrying Man"); «Окончательный анализ» ("Final Analysis"). *1992*: «Холодный мир» ("Cool World"), реж. Р. Бакши.

ДОНАЛД САЗЕРЛЕНД, актер (Канада)

Родился 17 июля 1934 года в Сейнт-Джоне (Нью-Брунсуик). Учился на инженерном факультете Торонтского университета. Играл в летних театрах. В 1959 году уехал в Лондон, где учился в Королевской академии драматического искусства. Играл в театре в различных английских городах, в 1963 дебютировал в кино. Получил известность в 70-е годы. Его сын — актер Кифер Сазерленд.
1963: «Мир в десять раз больше» ("The World Ten Times Over"), в Великобритании. *1964*: «Замок живых мертвецов» ("Castle of the Living Dead"), Италия — Франция. *1965*: «Бедфордский инцидент» ("The Bedford Incident"); «Дом ужасов доктора Террора» ("Dr. Terror's House of Horrors"); «Фанатик» ("Fanatic"), все — Великобритания. *1966*: «Пообещай ей что-нибудь» ("Promise Her Anything"), в США, реж. А. Хиллер. *1967*: «Грязная дюжина» ("The Dirty Dozen"), в США, реж. Р. Олдрич; «Мозг за миллиард долларов» ("Billion Dollar Brain"), реж. К. Рассел; «Себастьян» ("Sebastian"); «Царь Эдип» ("Oedipus the King"), все три — Великобритания. *1968*: «Интерлюдия» ("Interlude"); «Джоанна» ("Joanna"), оба — Великобритания; «Доля в добыче» ("The Split"), в США; ТВ ф. «Патриот счастья» ("The Sunshine Patriot"), в США. *1969*: «Начните революцию без меня» ("Start the Revolution without Me"), в США. *1970*: «Герои Келли» ("Kelly's Heroes"); «Алекс в стране чудес» ("Alex in Wonderland"), реж. П. Мазурский; "MASH", реж. Р. Олтмен, все три — США; «Исходит из сердца» ("Acte de coeur"). *1971*: «Джонни взял винтовку» ("Johnny Got His Gun"); «Маленькие убийства» ("Little Murders"); «Клют» ("Klute"), реж. Э. Дж. Пакула, все три — США. *1972*: соав. сц., сопродюсер и участник док. ф. «Освобождайтесь от армии» («Пошлите армию подальше») — «FTA»; «Стил-ярд блюз» ("Steelyard Blues"), и сопродюсер, оба — США. *1973*: «Леди Айс» ("Lady Ice"), в США; «Гром чужака» («Закон Дэна Кэнди») — "Alien Thunder" ("Dan Candy's Law"); «А теперь не смотри» ("Don't Look Now"), Великобритания — Италия, реж. Н. Роуг. *1974*: «Ш.П.И.О.Н.Ы.» ("S.P.Y.S."), Великобритания. *1975*: «День Саранчи» ("The Day of the Locust"), в США, реж. Дж. Шлезингер; «Судья и его палач» ("Der Richter und sein Henker"), ФРГ — Италия, реж. М. Шелл. *1976*: «Двадцатый век» ("Novecento"), Италия, реж. Б. Бертолуччи; «Казанова Феллини» ("Il Casanova di Fellini"), Италия, реж. Ф. Феллини; «Орел приземлился» ("The Eagle Has Landed"), Великобритания, реж. Дж. Стёрджес. *1977*: «Кровные узы» ("Les liens du sang"), Франция — Канада, реж. К. Шаброль; «Кентуккская киносолянка» ("Kentucky Fried Movie"), в США, реж. Дж. Лэндис; «Исчезновение» ("The Disappearance"); ТВ ф. «Бетюн» ("Bethune"). *1978*: «Вторжение похитителей тел» ("Invasion of the Body Snatchers"), реж. Ф. Кауфман; «Зверинец в стиле «Нэшнл Лампун» ("National Lampoon's Animal House"), реж. Дж. Лэндис, оба — США; «Первое большое ограбление поезда» ("The First Great Train Robbery"), Великобритания. *1979*: «Медвежий остров» ("Bear Island"); «Убийство по приказу» ("Murder by Decree"), оба — Канада — Великобритания; «Мужчина, женщина и банк» ("A Man, a Woman and a Bank"). *1980*: «Обыкновенные люди» ("Ordinary People"), в США, реж. Р. Редфорд; «Ничего личного» ("Nothing Personal"),

США — Канада. *1981*: «Скрытый агент» ("Eye of the Needle"), Великобритания; «Бензин» ("Gas"), в США. *1982*: ТВ ф. «Зима тревоги нашей» ("Winter of Our Discontent"), в США. *1983*: «Макс Дуган возвращается» ("Max Dugan Returns"), реж. Х. Росс; «Взломщики» ("Crackers"), реж. Л. Маль, оба — США. *1984*: «Испытание невиновностью» ("Ordeal by Innocence"), Великобритания; «Неприятности со шпионами» ("The Trouble with Spys"), США, выпуск — 1987. *1985*: «Да помогут нам небеса!» ("Heaven Help Us"), США; «Революция» ("Revolution"), Великобритания — США, реж. Х. Хадсон. *1986*: «Овири» ("Oviri"), Дания — Франция, реж. Х. Карлсен; «Четки убийств» ("The Rosary Murders"), США. *1987*: «Начинающий убийца» ("Apprentice to Murder"), США. *1988*: «Потерянные ангелы» ("Lost Angels"), США, реж. Х. Хадсон. *1989*: «Тюряга» ("Lock Up"), США; «Бетюн: создание героя» ("Bethune: The Making of a Hero"); «Сухой белый сезон» ("A Dry White Season"), США. *1990*: «Суверенное право» ("Eminent domain"), Израиль — Канада — Франция. *1991*: «Обратная тяга» ("Backdraft"); «Вновь умершая» ("Dead Again"), оба — США; «Крик камня» ("Schrei aus Stein"), ФРГ — Франция — Канада, реж. В. Херцог; «Дж. Ф. К.» ("JFK"), США, реж. О. Стоун; «Спальня Китона» ("Keaton's Bedroom"), в ФРГ. *1992*: ТВ ф. «Человек со станции» ("The Railway Station Man"), в США.

РИЧАРД ЛЕСТЕР, РЕЖИССЕР (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)



Родился 19 января 1932 года в Филадельфии (штат Пенсильвания, США). Сын комедиографа и киносценариста Э. Лестера. С 1947 года изучал психологию в Пенсильванском университете. Писал пьесы для театров на Бродвее, выступал как пианист и гитарист, организовал музыкальный ансамбль. Был режиссером ТВ в США и Канаде, с 1955 года — в Великобритании.
1959: к/м ф. «Бегущий, скачущий и спокойно стоящий фильм» ("The Running, Jumping and Standing Still Film"), и сооператор, композитор, сомонтажер. *1962*: «Вот это дело, папочка!» ("It's Trad, Dad"), и продюсер. *1963*: «Мышь на луне» ("The Mouse on the Moon"). *1964*: «Вечер трудного дня» ("A Hard Day's Night"). *1965*: «Сноровка... и как ее приобрести» ("The Knack... and How to Get It"), гл. пр. Мкф. в Канне; «На помощь!» ("Help!"). *1966*: «Смешное происшествие на пути к Форуму» ("A Funny Thing Happened on the Way to the Forum"). *1967*: «Как я выиграл войну» ("How I Won the War"), и продюсер; новелла в док. ф. «Бунт подростков» ("Teenage Rebellion"), с США. *1968*: «Петулия» ("Petulia"), США — Великобритания, и сопродюсер. *1969*: «Жилая комната» ("The Bed-Sitting Room"), и сопродюсер. *1970*: передачи для ТВ Италии о певце М. Раньери. *1973*: «Три мушкетера. Подвески королевы» и «Четыре мушкетера. Месть миледи» ("The Three Musketeers, The Queen's Diamonds", "The Four Musketeers. The Revenge of M'Lady"), с Панамой. *1974*: «Джаггернаут»» ("Juggernaut"). *1975*: «Королевский блеск» ("Royal Flash"). *1976*: «Робин и Мэриан» (в нашем прокате — «Возвращение Робин Гуда», "Robin and Marian"). *1977*: «Ритц» ("The Ritz"), в США. *1979*: «Буч и Санденс: юность» ("Butch and Sundance: the Early Days"), в США. *1980*: «Куба» ("Cuba"), в США; «Супермен II» ("Superman II"), с США; съемки начинал Р. Доннер. *1983*: «Супермен III» ("Superman III"), с США. *1984*: «Игра в прятки» ("Finders Keepers"), в США. *1988*: «Возвращение мушкетеров» ("The Return of the Musketeers"), Великобритания — Испания — Франция. *1991*: фильм-концерт «Возвращение» ("Get Back") о Поле Маккартни.

ШОН ЯНГ, АКТРИСА (США)

Родилась в 1960 году. Приобрела известность в фильмах 80-х годов. Выступает также в театре, в том числе в мьюзиклах.
1980: «Джейн Остин на Манхэттене» ("Jane Austen in Manhattan"), реж. Дж. Айвори. *1981*: «Нашивки» ("Stripes"), реж. А. Райтмен. *1982*: «Блейдраннер» ("Blade Runner"), реж. Р. Скотт; «Молодые влюбленные врачи» ("Young Doctors in Love"), реж. Г. Маршалл. *1984*: «Дюна» ("Dune"), реж. Д. Линч. *1985*: «Детеныш... секрет потерянной легенды» ("Baby... Secret of the Lost Legend"). ТВ ф. «Под Билтморскими часами» ("Under the Biltmore Clock"). *1986*: «Нет выхода» ("No Way Out"), реж. Р. Доналдсон. *1987*: «Уолл-стрит» ("Wall Street"), реж. О. Стоун. *1988*: к/м «Арена умов» ("Arena Brains"); «Допинг» ("The Boost"). *1989*: «Кузены» ("Cousins"). *1990*: «Огненные птицы» ("Firebirds"). *1991*: «Поцелуй перед смертью» ("A Kiss before Dying"); «Преступления из-за любви» ("Love Crimes"). *1992*: «Создатель портретов для розыска» ("Sketch Artist"); «Однажды было преступление» ("Once Upon a Crime"). «Навеки» ("Forever"); «Голубой лед» ("Blue Ice"); «Схвати меня, заставь дрожать и поцелуй» ("Hold Me, Thrill Me, Kiss Me").

С. Кудрявцев

Вим Вендерс — Жан-Люк Годар: «Как сделать фильм короче и дешевле»

Жан-Люк Годар. Когда мы с вами виделись в последний раз?

Вим Вендерс. По-моему, на премьере «Детектива». Позже мы снова встречались в холле гостиницы.

Ж.-Л. Г. Ох, уж эти холлы. Холл в поликлинике, холл в еврейском Обществе, в гостинице...

В. В. Жан-Люк, я видел ваш последний фильм «Новая волна». Вы уже совсем превратились в живописца. Ваши фильмы все более и более походят на полотна художника, на живописные композиции. В вашем творчестве процесс создания киноленты вернулся к своему истоку, описав полный круг. Кино, конечно же, берет начало в живописи, изобразительное искусство вдохновляло многих кинематографистов, но выражалось это в отдельных кадрах. У вас же весь фильм — картина художника.

Ж.-Л. Г. Верно. Я сейчас подумываю над тем, чтобы не выпускать следующий фильм в прокат в кинотеатрах, а продать его на аукционе «Кристи».

В. В. Интересная мысль. Какой-нибудь американский толстосум, у которого в сейфе хранится фильм Годара. Что вы конкретно для этого сделали? У вас есть негативы ваших фильмов? Вы являетесь обладателем прав на них?

Ж.-Л. Г. Права мне всю жизнь были безразличны. Я вечно все продавал за гроши, потому что мне были нужны деньги. Зато теперь меня очень беспокоит, что мне будет не на что жить в старости. Поэтому я должен продолжать снимать фильмы и пытаться каким-то образом немножко откладывать.

В. В. Я склонен вести себя противоположным образом. Последние три года я только и делаю, что привожу дела в порядок. Теперь я владелец негативов всех моих фильмов.

Ж.-Л. Г. Так и надо.

В. В. Да. Теперь, когда все сделано, можно больше об этом не думать. В некотором смысле мои фильмы — это как будто мои дети, которые стали взрослыми.

Ж.-Л. Г. С другой стороны, художник должен примириться с тем, что, продав картину, он ее больше не увидит, не будет знать, где она. Я повторяю себе, что раз уж люблю живопись, должен и вести себя, как художник.

В. В. Расскажите про вашу особенную привязанность к картинам.

Ж.-Л. Г. Порой картина — единственный способ выразить мысль, сделать ее зримой. Возможно, моя любовь к картинам связана с тем, что именно они пробудили во мне интерес к кино. Еще до того как я стал смотреть фильмы, я разглядывал репродукции в журналах по искусству. А фильм мне захотелось снять после того, как я увидел фотографию из киноленты Мурнау, о котором я слыхом не слыхивал. Мне захотелось поближе соприкоснуться с кино, поскольку все, что я знал о нем к тому времени, уместилось бы в один .бзац.

В. В. Для меня открытие кино непосредственно связано с вашими фильмами. Я тогда жил в Париже. Когда начался показ фильма «Сделано в США», я пошел на первый же сеанс — это было около полудня — и просидел в зале до полуночи. В то время, заплатив один раз, можно было оставаться в зале сколько угодно. «Сделано в США» я посмотрел шесть раз за один прием.

Ж.-Л. Г. За что же вам такое наказание?

В. В. Ну, была зима, на улице холодно... Но если серьезно, картина произвела на меня сильнейшее впечатление. Я шесть раз смотрел один и тот же фильм, и каждый раз он мне казался другим. Это уникальное свойство ваших произведений. Вам удается превратить меня, зрителя, в ребенка — ведь именно так мы и смотрим кино, как дети. Мне хочется следить за вашими откровениями и таким образом лучше узнать себя.

Ж.-Л. Г. Вот именно. Очень хорошо, если фильм вызывает такое желание. Нужно почувствовать, что за кинолентой стоят люди, которые по-настоящему любят свою работу. Если этой страсти нет, ничего создать невозможно, вас парализует, вы медленно умираете.

В. В. Мне было очень тяжело работать в Голливуде.

Ж.-Л. Г. Для меня это было бы невозможно.

В. В. Ну, например, в Голливуде мне никогда не сообщали, в каких пределах я укладываюсь в бюджет. После шести недель съемок я не знал, использовал ли я уже половину бюджетных средств или только треть, или же у меня уже вообще перерасход. Я представления не имел, сколько потратил.

Ж.-Л. Г. Все потому, что американцы готовы вкладывать в кино большие деньги — только производите то, что будет отвечать их ожиданиям. Я же всегда снимал в стесненных обстоятельствах — не хватало денег, неоткуда было их взять. Если у вас в кармане десять франков, нужно пытаться снять фильм на эти десять франков. От Росселлини я узнал, что можно выказывать уважение к деньгам как художественной метафоре. Бюджет — неплохая рамка для творчества. Если денег слишком много, можно чересчур разойтись, когда их слишком мало, легко далеко зайти в противоположном направлении.

В. В. Даже когда денег слишком много, их все равно не хватает.

Ж.-Л. Г. Совершенно верно. Для меня самое важное — это использовать деньги в соответствии со своими методами работы. Помню первый день съемок «На последнем дыхании»: мы начали в восемь утра, а к десяти уже закончили. Мы отправились в кафе, и нас там заметил проходивший мимо продюсер. Он пришел в ужас и спросил: «Как получилось, что вы не на съемке?» «Мы закончили»,— ответил я. Тогда он поинтересовался: «Так почему же вы не снимаете то, что у вас намечено на завтра?» А я сказал: «В данный момент у меня нет ни малейшего представления о том, что мы будем делать завтра».

В. В. Должно быть верное соотношение между количеством денег, вашим замыслом и тем, как вы хотите его реализовать.

Ж.-Л. Г. Только тогда все это и имеет смысл. Мы голодны — куда пойти поесть? Сколько сегодня нам нужно денег на еду?

В этом отношении кино похоже на нашу повседневную жизнь. Если бы у производителя автомобилей на создание модели уходило по десять лет, он бы ни одной машины не продал. Съемки можно растягивать на шесть-восемь месяцев, но не на четыре года: все фильмы, на съемки которых уходило больше года, в конце концов так и оставались незавершенными. Время поджимает, то есть бюджет лимитирован — вот что я имею в виду, когда говорю о деньгах, как о художественном символе. А еще я бы добавил, что фильмы, которые я сегодня смотрю, чрезмерно длинные.

В. В. Да-да, вы совершенно правы.

Ж.-Л. Г. До войны кинематографисты еще были способны рассказывать истории на протяжении двух часов. Сегодняшние режиссеры этого делать не умеют. По большей части их фильмам не следовало бы переваливать за часовой рубеж.

В. В. 90 минут стали чем-то вроде стандарта.

Ж.-Л. Г. В литературе книги бывают разного объема. Картины в живописи различаются по размеру. А у нас как на телевидении, всегда один и тот же формат. Новости всегда занимают одинаковое время — будь то война или мир. А в целом получается какая-то бессмыслица. Сейчас никто из нас не способен отснять 90 минут хорошего качественного кино. К тому же и сегодняшний зритель попросту бы не справился с таким фильмом. Люди, конечно, могут высидеть полтора часа на посредственной картине. И даже решить, что они удовлетворены, но на самом-то деле они разочарованы.

В. В. У меня такое ощущение, что в этом отношении я топчусь на месте. Мои фильмы становятся все длиннее и длиннее. Я восхищаюсь теми, кто способен уложиться в 80 минут.

Ж.-Л. Г. Продолжительность первого варианта моего первого фильма «На последнем дыхании» составляла три с половиной часа. Мы были в отчаянии, не знали, что делать. В итоге я решил оставить только то, что нам понравится, все остальное вырезать. Если в кадре человек входил в комнату, а потом следовала сцена, которая была нам не по душе, ее вырезали. Человек просто входил в комнату — и все. А если нам не нравился кадр, в котором он входил в комнату, а сама сцена в комнате казалось хорошей, тогда мы просто плевали на то, как он очутился в этой самой проклятой комнате. Нам неважно было, сможет ли зритель понять нас. Мы сохраняли только то, что нам нравилось.

В. В. Вы в самом деле все внимание сосредоточиваете на данном моменте. Судя по всему, то, что произошло раньше или случится потом, для вас неважно. Сперва я тоже не слишком беспокоился о хронологической последовательности. Даже напротив, меня интересовал только данный момент. Я никогда не воспринимал повествование как нечто имеющее начало и конец...

Ж.-Л. Г. У всякого повествования есть начало, середина и конец, хотя они не обязательно следуют именно в этом порядке...

В. В. Но сейчас для меня все по-другому. Я дошел до той стадии, когда хочется поведать

историю так, чтобы она к чему-то приводила. Одно событие следует за другим. У хронологии есть своя функция.

Ж.-Л. Г. Я слишком хорошо понимаю ваше стремление. Но мы тогда выступали против классической манеры повествования. Мы изображали данный момент как непрерывное линейное повествование. «Новая волна» в общем-то и начинается с фразы: «Но я-то на самом деле хотел рассказать историю».

В. В. В этом сейчас заключаются мои проблемы. Мой новый фильм «До конца света» длинен, как никогда. Если я буду рассказывать так, как собирался, он будет длиться восемь часов.

Ж.-Л. Г. Так сделайте его в двух частях, как «Унесенные ветром». Или снимите сериал. Мне нравятся сериалы, даже плохие, даже «Даллас», просто потому, что там создается настоящее напряжение. Мы привыкли к телевизионным темпам. Телевидение укоротило продолжительность кадра до двух-трех секунд, как в рекламе. По-моему, сегодня нужно принимать решение: уж если фильм будет длинным, так пусть он будет по-настоящему длинным — шесть, восемь часов. А если фильм короткий, так уж действительно короткий. «Дикое сердце» Дэвида Линча должно длиться десять минут, тогда бы фильм получился хорошим. Но этот усредненный размер, ставший сегодня привычным, оказывается обычно либо слишком большим, либо слишком маленьким.

В. В. Такая усредненность — одно из необходимых условий для настоящего хита.

Ж.-Л. Г. У меня нет ни малейшего желания мыслить так, как, к примеру, Спилберг. И пусть я им восхищаюсь, потому что он так редко ошибается. Если он снимает фильм для 20 280 418 человек, то придут, наверное, 20 280 416 или 20 280 420, и это здорово. Он знает, как это устроить. Но я думаю по-другому. Мне не нравится находиться в переполненной комнате. Мне не нравится ездить на метро, когда там много народа. Если я иду за хлебом, мне не хочется стоять в очереди. Так почему же я должен желать, чтобы в кинозале сидела толпа? Мне, напротив, нравится, когда мест много, а людей мало. Ведь в литературе же допускается существование книг, выходящи большим тиражом, и книг, выходящих маленькими тиражами. Самюэль Беккет всегда выходил небольшим тиражом и писал очень короткие книжки.

В. В. Мы больше не ценим ничто миниатюрное.

Ж.-Л. Г. То же самое справедливо в отношении крупного. Сегодня хвастаются, что съемки фильма заняли шесть месяцев. Но «Войну и мир» Толстой писал десять лет.

В. В. Когда я смотрю ваши фильмы, особенно последние, то по расположению камеры сразу могу определить, что они ваши, это будто ваш фирменный знак. Я бы мог не знать, кто снял «Новую волну», посмотреть ее десять секунд и сказать, что это фильм Годара.

Ж.-Л. Г. Место расположения камеры я выбираю интуитивно, но у меня всегда оставалось такое чувство, ну может быть, кроме последних десяти фильмов, что камера стояла не в самом лучшем месте — нет света, который бы говорил: «Здесь, именно здесь должна быть камера». Камера всегда должна показывать присутствие света. Этим я восхищаюсь в живописи: художники могут создавать свет без всякого освещения.

В. В. Давайте поговорим о монтаже. Вы сами монтируете все свои фильмы?

Ж.-Л. Г. Для меня это самая увлекательная часть работы. Правда, одновременно и очень одинокая — в монтажной никого, кроме вас и фильма. Но мне это нравится. А сам процесс съемок, к примеру, мне совсем не нравится...

В. В. Мне тоже. Я его терпеть не могу.

Ж.-Л. Г. Лучше бы группа могла снимать без меня. По-моему, истинно творческая работа происходит в монтажной. Помню, как я мучился с последней сценой «Новой волны». Делон в ней был ужасен. Я все перепробовал: переклеивал, вырезал. Вдруг мне в голову пришла мысль. Я убрал синхронно записанный звук и наложил звучание сонаты Хиндемита. И сцена тут же заиграла.

В. В. Ваш творческий метод работы со звуком просто великолепен.

Ж.-Л. Г. Я работаю с двадцатью четырьмя звуковыми дорожками.

В. В. Приступая к монтажу, вы сразу же имеете доступ ко всем дорожкам?

Ж.-Л. Г. Да, если мне этого хочется.

В. В. Впечатляет. Приходится признать собственную ограниченность. Когда я занят монтажом, мне невероятно трудно представить себе какой-нибудь другой звук, кроме того, который связан с мигом создания образа.

Ж.-Л. Г. И все же это не единственная возможная связь. Я за монтажным столом сначала смотрю изображение без звука. Потом слушаю звук без всякого изображения. И лишь потом я их соединяю так, как все это и записывалось. Иногда у меня возникает ощущение, что в сцене что-то не так, но, возможно, с другим звуком все будет в порядке. Тогда я заменяю диалог на, к примеру, собачий лай. Или пробую музыку. Я буду экспериментировать, пока не останусь доволен результатом.

В. В. Я потрясен. Теперь я вижу, что я раб звука.

Ж.-Л. Г. Я работаю, как композитор. К его услугам ведь целый оркестр, а не только фортепиано. И тем не менее композитор должен уметь сдерживать себя и использовать сначала только фортепиано, представляя все остальное в своем воображении. Такая самодисциплина побуждает к творчеству. Во время монтажа у меня в голове целый оркестр. А когда я выбрал какой-то один звук, я соответствующим образом монтирую сцену, а все оставшееся летит в мусорную корзину.

«Sight and Sound», 1991.

Специальный выпуск
Перевод с английского
М. Теракопян

«Безумные приключения», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Производство ФРГ — Гонконг. Автор сценария Д. Шанг. Режиссер Эрик Санг.
Роли исполняют: Карл Мэк, Самуэль Хул, Сильвия Чанг, Дин Шэк и другие.

«Бухта смерти» (по мотивам романа Джеймса Хэдли Чейза «Каменные джунгли»), 11 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Киностудия имени А. Довженко, НПО «Скиф», ТО «Ира-Фуга». 1991.
Автор сценария Д. Борисенко. Режиссеры Г. Кохан, Т. Левчук. Оператор А. Черный. Художник А. Зарецкий. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: О. Штефанко, И. Крикунов, Б. Ватаев, О. Фомичева, А. Сластин, В. Степанов, И. Слободской, Г. Тонунц, Е. Крупенникова, Т. Слободская, В. Левицкий, Л. Гарница, Н. Колчина-Бунь, В. Корсун, А. Быструшкин, А. Майстренко.

«Ваш выход, девочки...», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
ТПЦ «Анфас», коммерческий банк развития «Кобра». 1992.
Авторы сценария И. Егоров, В. Михайлов. Режиссер О. Бондарев. Оператор Б. Кочеров. Композитор Б. Рычков. Звукооператор Г. Пильщик.
Роли исполняют: О. Дроздова, А. Мартынов, Ю. Алексеева, П. Смеян, Боб Марти и другие.

«Жажда смерти» (по роману Брайана Герфилда), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Производство «Дино Де Лаурентис». США. 1974.
Автор сценария Уэндел Мейс. Режиссер Майкл Уиннер.
Роли исполняют: Чарлз Бронсон, Хоуп Лэнж, Винсент Гарденна и другие.

«Женщина в море» (по мотивам одноименной повести Л. Бородина), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Киностудия «Ритм» киноконцерна «Мосфильм». 1992.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер В. Криштофович. Оператор А. Княжинский. Художник В. Петров. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Я. Потоцкий.
Роли исполняют: С. Любшин, М. Вертинская, М. Майко, В. Разбегаев, А. Сирин, О. Мегвинетухуцеси, А. Толубеев, Н. Захарова и другие.

«Забытая страсть», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство США. 1989.
Автор сценария и режиссер Филипп Беджер. Оператор Джеймс Матэрс. Композитор Кевин Хеджез.
Роли исполняют: Терри О'Квин, Кристи Макникол, Элизабет Брукс, Блэер Паркер и другие.

«Звезда шерифа» (по мотивам повести Сиднея Шелдона «Дон Винтон»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
Киностудия «Славутич», НПО «Скиф», 1991.
Авторы сценария Н. Ильинский, А. Вебер. Режиссер Н. Литус. Оператор А. Журавлев. Художник А. Мамонтов. Композитор В. Быстряков. Звукооператор Ю. Винарский.
Роли исполняют: И. Алферова, С. Мартынов, А. Лицитис, А. Котенев, Л. Дуров, А. Мартынов, Г. Дрозд, Я. Зариньш, Н. Радченко, С. Радченко, Ю. Муравицкий, А. Барчук, Х. Невох, Н. Литус.

«Мастер Востока», 9 ч, Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
МПЦ «Дагмос», агентство «Популяр». 1992.
Авторы сценария А. Казаков, Л. Казакова. Режиссер А. Казаков. Оператор Е. Гуслинский. Художник П. Киселев. Композитор В. Комаров. Звукооператор А. Лидогостер.
Роли исполняют: Ким Ин Хо, Ш. Касмалиева, Саша Казаков, Э. Романов, И. Слуцка, О. Штефанко, В. Гатаев, А. Гузенко, С. Куренков, Ф. Смирнов, К. Дежакибаев, М. Ан, П. Татарицкий.

«Менялы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Киностудия «12-А» при участии «Твелв Эл Эй Инк», киностудии «Славутич» МП «ПР.ИН.Ц». 1992.
Автор сценария А. Тимм. Режиссер Г. Шенгелия. Оператор Я. Посельский. Художник Л. Шенгелия. Композитор Г. Мовсесян. Звукооператор С. Урусов.
Роли исполняют: В. Ильин, А. Пономарев, В. Захарченко, В. Теличкина, Ю. Горин, О. Мысина, Р. Давлетьяров, Н. Идрисов, А. Мещерякова и другие.

«Мигранты», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Киноконцерн «Мосфильм» при участии НПЦ «Талка». 1991.
Автор сценария и режиссер В. Приемыхов. Оператор Б. Брожовский. Художники С. Титова, В. Савостьянов. Композитор Б. Рычков.
Роли исполняют: А. Андреев, О. Арбузова, Н. Русланова, Е. Васильева, А. Жарков, В. Приемыхов и другие.

«Невеста из Парижа», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Киностудия «Диапазон» киноассоциации «Ленфильм». 1992.
Авторы сценария Б. Рацер, В. Константинов при участии О. Дугладзе. Режиссер О. Дугладзе. Оператор А. Чиров. Художник А. Федотов. Композитор О. Хромушин. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: А. Захарова, А. Соколов, Г. Польских, Н. Трофимов, В. Егоренкова, С. Садальский и другие.

«Негодяй», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство «Фильм Ариан», «Фильм 13» — «Продюксьон Артист Ассосье» (Франция), «П. Е. А.» (Италия). 1970.
Авторы сценария Клод Лелуш, Пьер Юттерховен, Клод Пиното. Режиссер Клод Лелуш. Оператор Жан Коломб. Композитор Франсец-Лен.
Роли исполняют: Жан-Луи Трентиньян, Кристина Лелуш, Шарль Жерар, Даниэль Делорм, Ив Робер, Амиду и другие.

«Овен» (по мотивам повести М. Черненко «Кухтеринские бриллианты»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
«Центрнаучфильм», кинокомпания «Сигма-фильм», Сибинвестбанк. 1992.
Автор сценария и режиссер Ю. Кандеев. Оператор И. Миньковецкий. Художник А. Петров. Композитор В. Рацкевич. Звукооператор Е. Заржевская.
Роли исполняют: М. Булгакова, А. Потапов, В. Фунтиков, С. Морозов, В. Бирюков, Л. Кулагин, Д. Ячевский, С. Байков, А. Сажин, А. Боровинский, М. Пичигин, А. Елизаров, И. Ромашко, В. Смоляков, А. Марфутин, А. Лукьянов.

«Око за око», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.

Производство «Уиском» — «Адамс Эппл» (США). 1981.
Авторы сценария Джеймс Брюнер, Уильям Грей. Режиссер Стив Карвер.
Роли исполняют: Чак Норрис, Кристофер Ли, Ричард Раундтри, Мэтт Кларк и другие.

«Отражение в зеркале», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Киностудия «Ленфильм» при участии «Канар» ЛТД. 1992.
Автор сценария А. Черных. Режиссер С. Проскурина. Оператор Д. Масс. Художник Ю. Пашигорев. Композитор В. Гайворонский. Звукооператор В. Персов.
Роли исполняют: В. Проскурин, Н. Павлова, Е. Добровольская, И. Пиварс, Н. Струмина, Т. Тимофеева, Л. Кирокасян, В. Гайворонский, В. Ильин, Н. Баранова, Ю. Горин.

«Помнишь запах сирени...» (по рассказам Е. Галкиной), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Международная ассоциация «Эки», ЭТС «Бег». 1992.
Авторы сценария и режиссеры Б. Галкин и Е. Галкина. Оператор И. Демин. Художник В. Белов. Композиторы А. Ширялин, А. Фомин. Звукооператор А. Шульга.
Роли исполняют: И. Розанова, К. Титов, Н. Кирьянова, Л. Баранова, С. Арцыбашев, А. Шуранова, З. Василькова, А. Аугшкап, Е. Уралова, Т. Орлова, Т. Агафонова и другие.

«Похороны на втором этаже», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Центр содействия развитию отечественной культуры «Патриаршие пруды». 1992.
Автор сценария и режиссер А. Сташков. Оператор Ю. Любшин. Художник О. Потанин. Композитор А. Айзенштадт.
Роли исполняют: А. Хостикоев, Ю. Осипов, А. Смоляков, Т. Лютаева, В. Мищенко, Г. Польских, А. Ливанов, И. Шаповалов, В. Смецкой, В. Гатаев, Б. Зайденберг и другие.

«Проснуться в Шанхае» 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Киностудия «Флора» при участии УЭМТО «Дебют» (киностудия имени А. Довженко). 1992.
Автор сценария и режиссер Н. Седнев. Оператор А. Стволин. Композитор И. Мыленко.
Роли исполняют: Алла Куц, Слава Маслов, Дима Гандзей, Р. Голубенко и другие.

«Снайпер» (по мотивам одноименного романа Джеймса Хэдли Чейза), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Киностудия имени А. Довженко, НПО «Скиф», ТО «Талисман». 1992.
Автор сценария Д. Борисенко. Режиссер А. Бенкендорф. Оператор В. Кукоренчук. Художник В. Новаков. Композитор И. Поклад. Звукооператор Н. Домбругова.
Роли исполняют: Н. Еременко, А. Лицитис, А. Джигарханян, Е. Стриженова, М. Ахметова, А. Стриженов, Е. Аржаник, Т. Карк, А. Дунаев, Н. Павлов и другие.

«Сумасшедшая любовь», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
Коммерческий банк «Стройинвест» при участии студии «Русь». 1992.
Авторы сценария А. Квирикашвили, Л. Корсунский. Режиссер А. Квирикашвили. Оператор Ю. Райский. Художник В. Коновалов. Композитор В. Шуть. Звукооператор Ю. Егорова.
Роли исполняют: А. Абдулов, А. Макаревич, А. Таркинская, В. Баринов, Э. Марцевич, Р. Нифонтова, С. Яковлев, Б. Клюев, А. Майкова, Б. Токарев, М. Виторган.

«Сумасшедший ездок», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Производство ФРГ — Франция.
Автор сценария Вольф Бауэр. Режиссер Вигберг Виккер.
Роли исполняют: Дитер Халерворден, Бернард Менц и другие.

«Террористка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Киностудия «Русь», КВО «Крупный план», ВТПО «Киноцентр», Союз кинематографистов. 1991.
Автор сценария Е. Раздорская. Режиссер С. Раздорский. Оператор Л. Казаков. Художник В. Власков. Композитор Ш. Каллош. Звукооператоры Р. Атамалибеков, С. Карпов.
Роли исполняют: Е. Добровольская, В. Гафт, В. Ильин, Н. Тер-Осипян, Д. Щербаков, Л. Полищук, В. Кузнецов и другие.

«Цена головы» (по одноименному произведению Жоржа Сименона), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Киностудия имени А. Довженко, НПО «Скиф». 1992.
Автор сценария и режиссер Н. Ильинский. Оператор В. Квас. Художник В. Ершов. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Сулимов.
Роли исполняют: В. Самойлов, В. Масальскис, Л. Ульфсак, И. Калныньш, И. Цивина, Л. Полищук, Г. Дрозд, И. Слободской, П. Гаудиньш и другие.

Катрин Денев в фильме «Белая королева», демонстрировавшемся на фестивале «Интерфест» в Москве. Читайте в номере материалы о фестивале.

Индекс 70402
Цена 1 р95к

ИСКУССТВО КИНО

В конце 1992-го и в 1993 году читайте на наших страницах:

В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»:
«Ближний круг» режиссера А. КОНЧАЛОВСКОГО.
«IFK» режиссера О. СТОУНА.

В РУБРИКЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ЮРИЙ ГАЛЬПЕРИН (Швейцария). Блюз жестяных крыш. Роман.
ГЕНРИ МИЛЛЕР (США). Спокойные дни в Клиши. Повесть.
Эллери Куин (США). Голливудские убийства. Роман.
ЭЛИЗАБЕТ ТЕЙЛОР (США). Элизабет идет в отрыв.
СИМОНА СИНЬОРЕ (Франция). Ностальгия — не та, что прежде.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

КШИШТОФ КЕСЬЛЕВСКИЙ (Польша). Декалог.

В РУБРИКЕ «ЛАБОРАТОРИЯ»:

ИНГМАР БЕРГМАН (Швеция). Картины. Книга о творчестве.

А также:
Судьба национальных культур — размышления, диалоги, наблюдения.
К 70-летию АЛЕНА РЕНЕ — подборка статей.
ВЕРА ЧЕХОВА. Мои часы идут иначе. Мемуары.
РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР и МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Цена на журнал «Искусство кино» в первой половине 1993 года (по каталогу «Роспечати»):
на 1 месяц — 20 рублей;
на 3 месяца — 60 рублей;
на 6 месяцев — 120 рублей.

В каталоге «Роспечати» на 1993 год указываются две цены издания на каждый подписной период: каталожная и подписная. Каталожная цена определяется выпускающим журнал издательством без учета затрат предприятий связи на местах и печатается централизованно. Подписная цена издания взимается при оформлении подписки с подписчика, складывается из каталожной цены и стоимости местных услуг предприятий связи.

11 92

В розницу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.